

**NOT TO BE
LENT OUT**

**Departmental Library
Comparative Literature
Jadavpur University**

**JADAVPUR JOURNAL
OF
COMPARATIVE LITERATURE**

NOT TO BE
LENT OUT

VOLUME SIX 1966

EDITOR
NARESH GUHA

DEPARTMENT OF COMPARATIVE LITERATURE
JADAVPUR UNIVERSITY

Editor: Puruendu Patri

Published by

P. C. V. Mallik, Registrar,

Jadavpur University,

P.O. Jadavpur University,

Calcutta-32.

and printed by him at

Jadavpur University Press,

Calcutta-32.

Notes:

1.

2.

Editor:

Jadavpur Journal of Comparative Literature is an annual publication of the department of Comparative Literature, Jadavpur University. It is not offered for sale, but free copies are sent, on request, to research libraries, institutions of learning, and departments, associations and teachers of Comparative and General Literature, in India and abroad. It may be necessary, however, to exercise a certain discretion in the distribution of copies. Similar publications of sister institutions and departments, and of scholarly associations, will be gratefully received in exchange.

We invite review copies of outstanding scholarly and literary works in Bengali, English, Hindi, French and German, but we do not undertake to publish reviews of all titles received.

All communications should be addressed to the Editor, *Jadavpur Journal of Comparative Literature*, Jadavpur University, Calcutta-32.

Dusan Zbavitel

THE RISE OF MODERN LITERATURE IN ASIA,
WITH SPECIAL REFERENCE TO BENGAL 1

R. Antoine, S.J.

THE VISION OF DANTE 22

Aniya Dev

✓ SANSKRIT DRAMA AS IMITATION OF ACTION 50

David McCutcheon

✓ TRAGEDY AND PATHOS 60

Jagannath Chakravorty

SHAKESPEARE'S 'CIVIL WAR' SONNETS
IN BENGALI TRANSLATION 86

Manabendra Bandyopadhyay

‘চেতন সঁাকরা’ ১০৭

Report

COMPARATIVE LITERATURE IN ENGLAND 145

JJCL NOTES 150

OUR CONTRIBUTORS 154

THE RISE OF MODERN LITERATURE IN ASIA, WITH SPECIAL
REFERENCE TO BENGAL

I.

In an article written about ninety years ago, Bankimchandra Chattopadhyay said: "Everything is a result of law. Literature, too, is a result of law....Literature, subjected to countless laws, is transformed by differences of country, by differences in the situation of countries. All these laws are immensely complicated and hard to understand—there is no doubt about it; until now, nobody has been able to ascertain fully their nature. Nobody has been able to ascertain the truth about literature in the way in which Comte ascertained it about nature."¹ Bankimchandra was undoubtedly right, in his time; but are we any better off today, in this respect? Remarkable results have been achieved in the investigation of the development of individual national literatures, especially those of Europe. Moreover, comparative literature has discovered many connecting links and common features of development, but here again the literatures of the Euro-American cultural sphere were preferred. So far as Asia is concerned, the results of research, especially of a comparative character, are far less satisfactory. And the same is true of the most general laws and regularities to be found in world literature.

The greatest obstacle to progress in these fields is the barrier of language, which is practically insurmountable, for one individual, so far as Asian literatures are concerned; who can master even the languages of the most important literatures of Asia, such as Chinese, Japanese, Sanskrit, Bengali, Persian and Arabic, not to speak of the minor ones? To rely merely on translations is a very poor substitute. To cite one instance: nobody has so far been able to contribute, in a substantial way, to our knowledge of the literary work of Rabindranath Tagore, without a fair knowledge of Bengali; and yet, Rabindranath is the most frequently translated Asian author. It is thus evident that in order to achieve any

valuable results in comparative Asian literature, the only way out is that of collective work combining the knowledge and efforts of various specialists in the individual languages and literatures in Asia.

This is exactly what we are trying to do in Prague. A group of Czechoslovak orientalists, from both the Oriental Institute and the Charles University, have started a common research project, choosing as their first theme the rise of modern literature in Asia. The mere goodwill to co-operate would, however, have hardly been sufficient. It was necessary, first of all, to agree on a common approach to literature and the problems to be investigated, on the contents of terms which get rather confused nowadays, as well as on a common methodology of research. We have agreed to confine our research to the four Asian literatures which in modern times have gained the highest artistic level, namely Japanese, Chinese, Bengali and Persian; in our group, they are represented as follows: Japanese by M. Novaček, Persian by V. Kubicková, Chinese by O. Kříž, H. Krebšová and Z. Černá, and Bengali by myself. In the following text, I have made abundant use of results obtained by all of them.

In the first stage of our investigation, because of some special features of the problem in question, which will be discussed in due course, we are considering literature, first of all, as a social phenomenon, closely bound up with its historical background as well as with stage of development reached by the respective societies. In practice, this means paying considerable attention to non-literary institutions and circumstances and also dealing more with currents and trends in literature than with individual poets, individual personalities, or even individual works of literature.

At first sight already, the process of the rise of modern literature in the whole of Asia, and especially in the literatures mentioned above, shows striking analogies and similarities which can hardly be attributed to mere coincidence. So far, however, they have never been compared, in a comprehensive way, in order to reveal all their common features as well as national deviations and peculiarities. Thus the main object of our study is to analyze the process of the rise of modern literature in the individual Asian countries, in order to ascertain these common features and the relationships between these features and their historical and social background. Only in such a way can we hope to understand the whole process and the laws to which it is subject.

To be able to reach results comparable with each other, it was necessary to proceed from the general requirement of a common methodologi-

cal approach to the individual literatures, to a more specific goal—to agree upon a certain set of questions the answers to which are to be looked for in our literatures. As a starting-point, the list proposed by O. Krahl and M. Novaček² was taken, which pays due attention not only to literature itself, but also to its historical and social background, ideology, the social function of literature, interrelations between ideology and literature, forms of European influence, domestic traditions, communicability of literature, aesthetic categories, the language etc.

To avoid any misunderstanding let us state at the very beginning what we understand under the term 'modern Asian literature.' It is, in our view, the literary production dating from the time when the individual literatures of Asia cross the boundaries of their traditional seclusion and enter into direct contact with the outer world and come into ideological as well as artistic context with what is called 'world literature.' One of the most obvious features of this process is the direct influence of Europe, which serves as the main stimulus for the transformation of native communities and their literature. Modern literature, to which this process gives rise is, of course, no sudden transformation, but a rather long process in which, in all cases, two successive phases are clearly discernible—one of preparation and then that of the actual rise of a modern literature, in the proper sense of the word, i.e. of belles-lettres. The latter cannot be ascertained before a number of works of belles-lettres, modern in ideology, content and form, have been created. To take a Bengali example: Rammohan Roy is a modern personality, no doubt, both in his outlook and activities; but from the point of view of modern Bengali literature, his writings belong to the preparatory period. But let us consider the literary output from about 1860: Ramnarayan's drama, *Kulīn kulasarbasya*, of 1857, Pyarichand's prose, *Ālāler gharer Dulāl*, of 1858, Dinabandhu Mitra's drama, *Nīl Darpan*, of 1859, Madhusudan Datta's epic, *Meghnādbadh*, of 1861, Kaliprasanna Sinha's *Hutom pyānchar naksā*, of 1862, and the first novel by Bankimchandra, *Durgesnandinī*, of 1865. Thus we may conclude that the birth of modern Bengali literature took place around 1860.

It is quite interesting to note that, in spite of the large number of analogies to be found in various Asian literatures, the date of the rise of their modern phase differs considerably. Modern Bengali literature is the first to be born on Asian soil. It is followed by Japanese literature in the early eighties, and Persian, shortly afterwards; in China, the rise of a modern literature cannot be dated to before 1900 or perhaps

Modern Bengali literature, when analyzed and compared with the works of earlier times, reveals certain rather striking peculiarities differentiating it from classical Bengali poetry. These may be summed up as follows:

- 1/ The cultural, especially literary activities, formerly concentrated in rural centres, shifted to the newly-risen city of Calcutta.
- 2/ A new social class, the middle-class, arose and came to the foreground as the main factor in literature, both as its creators and consumers.
- 3/ Journals and magazines were introduced to play an important role in the process of creating a modern literature.
- 4/ Aims of literary creation changed, the aesthetic functions of literature being replaced by non-artistic aims, such as didactic, educational and ideological.
- 5/ Tendencies towards repetition and imitation, so typical of the classical poetry, were replaced by requirements of novelty and, later on, of originality.
- 6/ Bengali language, definitely accepted as the language of high literature, was reformed and transformed in order to suit the purpose.
- 7/ Whereas practically the whole bulk of classical Bengali literature (with the sole exception of its Muslim branch) was religious in some way, at the very beginning of its modern period it was secularized and demythologized.
- 8/ It was the human being, as an individual, his psychology and relations to the world and to society, which became the subject of the poet's main interest.
- 9/ Striking changes took place in the hierarchy of literary genres—poetry, which monopolized literature in the classical period, being pushed into the background by prose and drama.
- 10/ A gap arose separating art literature from folk-poetry.

The questions to be answered now are: How did these peculiarities arise? Are they characteristic features of modern Bengali literature only,

or do they appear in other Asian literatures, too.

First of all, we must repeat that the rise of a modern literature is a process of development. Such a profound change in a literature is much more than a mere change in literary forms and genres, in style and language. It is a change in the whole way of thinking, the whole contents of social consciousness, the ideology of the society in which it is rooted, or at least of its most progressive strata—changes influenced and brought about by historical circumstances, socio-economic conditions and necessities. The rise of a modern literature is no whim of a poet or a group of poets who would like to be modern. As a social phenomenon, it is the expression of general and all-pervading changes taking place in the respective society, on the one hand, and a powerful precipitant of these changes, on the other. Neither does it run a straightforward course applauded and supported by everybody; there are always individuals who prefer the old traditional ways and consider the results and consequences of the new development disastrous, harmful for people and country, and therefore undesirable. Thus it is a battle between modernists and traditionalists, the former gaining ground and final victory because time is on their side.

In short, we may characterize the rise of a modern literature as a response of the intellectuals to the call of the time, to the demands raised by changed circumstances. This statement may appear too general and abstract but if we fill in the concrete historical data and facts, it proves to be true to the last letter; and, moreover, it is valid for all modern literatures of Asia, and not only those of Asia.

—Let us examine this process in Bengal.

The end of the 18th century was a period of deep and all-pervading crisis. The political power of the Mughal rulers and their Nawabs and Dewans was considerably reduced; economic conditions in the countryside led to frequent famines; domestic trade and handicrafts, unable to compete with the British, were destroyed; old centres of power and culture were rapidly declining, but no new ones as yet established. The feeling of economic security, which undoubtedly existed in the old feudal order, no matter how weak it may have been, was gone. In these circumstances, it is no wonder that the classical literature did not flourish, having lost its patrons as well as listeners interested in it. It was not until the beginning of the 19th century that Calcutta, the new centre of life, economic as well as political, started to attract people from all parts of Bengal. The British opened their Fort William College and began to employ

rapidly increasing numbers of local people. A new social class came into existence—the middle class, connected by employment with the British, but still firmly enough rooted in the native soil. There were opportunities for everybody who knew the language of the rulers; but it required a new type of education, completely different from the traditional one. New schools had to be established, new textbooks had to be written to disseminate the type of knowledge required by a modern member of society. Let us note just a few foundation dates which form distinctive landmarks in this period: 1800 the Fort William College; 1817 the Hindu College and Calcutta School Book Society; 1818 the Calcutta School Society; 1824 the Sanskrit College; 1838 Sadhāran Jñānopārjika Pāṭha, 1840 the Hindu College Pāṭhśālā. The consequences of the introduction of modern education in English and, immediately following it, also in Bengali were evident. Not only English literature started to be read and liked, on a comparatively large scale, but also new textbooks began to be written in Bengali. This was, however, only one of the elements which had to be established in order to pave the way for the rise of a modern Bengali literature. Books were written in Bengali, to be read as textbooks and readers, that is true, but there was hardly any creative literature, any original writing. From the point of view of modern literature, they only helped to develop Bengali prose, on the one hand, and accustomed the Bengalis to reading in their mother tongue. The real beginnings of original writing in Bengali are to be sought elsewhere, in another domain. I refer to the newly-founded journals and magazines, the importance of which cannot be stressed enough. Let us give another series of dates to get the picture quite clear: 1818 is a true landmark in this respect, for in this year three papers and journals began to come out in Bengali—Gangakisor Bhattacharya's *Bāṅgāl gejeṭi*, Jaygopal Mukherjee's weekly *Samāchār darpan*, and the monthly *Digdarśan*, published by the Serampore Mission. In 1821, Rammohan's *Sambād kaumudī* followed suit; yet another phase was reached in 1831 when the Young Bengal group brought out its *Jñānānveshaṇ* and Vidyasagar his *Sambād prabhākar*. It was these periodicals which literally became a school of writing for the Bengali intelligentsia, a school of learning to express one's own ideas in the mother tongue; and, moreover, to use one's pen as a mighty weapon in the contemporary 'war'. For it was a time of war, of fierce, merciless war on the past as well as on everything which proved to be an obstacle to establishing a modern, democratic society in India, offering equal possibilities of modern life to every capable indivi-

dual. The fight had to be directed not only against the orthodox community, but also against the missionaries and radicals who declared everything Indian to be worthless and unacceptable for a modern man. And it was this battle front which gave birth, in Rammohan's writings, to the first original contributions to Bengali prose. Thus we can state that the first attempts at modern Bengali prose were inseparably connected with the struggle for a modern, progressive, but nevertheless Indian ideology. They arose out of a certain feeling of danger threatening completely to annihilate all those values which were considered the most valuable heritage of ancient India, the very basis of Indian civilization and culture. The contribution of the journals to the rise of modern Bengali literature went farther, however. They also became an influential means of spreading the results of modern philosophical and scientific inquiry; they made readers familiar with the very principles of modern ideologies, such as those of the French revolution and British democratic liberalism. And, last but not least, they gave rise to a new profession, which was of special importance in moulding a modern society—that of journalists, who may be regarded as the direct predecessors of modern writers. There is yet another point I would like to stress in this connection. We may say that for the first time in history, the Indian reader read in order to get to know something new, something he had not yet heard of. The classical literature had never offered him anything like this. It gave him emotional experience, it gave him aesthetic enjoyment or religious wisdom, but it did not open new horizons for him. Now the very approach to the written word was changed; one read to learn, to quench one's thirst for knowledge. And exactly as in Europe, in the Age of Enlightenment, a new ideal arose—the ideal of a man educated in as many fields of knowledge as possible. We still admire Vidyasagar for his profound erudition; and it is sufficient to read Bankimchandra's articles to realize the enormous extent of his knowledge. This point is very important; for literary history shows clearly that the creators of modern literature, all over the world, were no simple village poets, but highly educated townsmen on a considerable intellectual level.

We have spoken so far only of what may be called the preparatory period of modern Bengali literature. It covers roughly fifty years, i.e. the first half of the 19th century; no art literature was created, in this period, in Bengali. But without analysing the cultural and social situation during these years, we would scarcely be able to understand the following development properly.

Let us turn our attention now to other Asian literatures in order to see whether there are any features in their development corresponding to those observed in Bengal. We shall not, of course, look for them in the same years, i.e. in the first half of the 19th century; that would be quite useless and wrong from the methodological point of view. We have stated already that in all those countries which we are considering here, i.e. in Japan, China and Persia, a modern literature arose later than in Bengal. For this reason, we must take into account in the present analysis the decades immediately preceding the rise of their modern literature.

The first point which we mentioned when speaking of the historical situation in Bengal, was a deep and all-pervading crisis to be felt in economy and politics as well as in society and culture. In this respect the situation in Japan, China and Persia was somewhat different. None of these countries became a colony; Persia and Japan retained their political sovereignty and independence, and even China, often spoken of as a semi-colony, never suffered such a direct political pressure from outside as did India. Nevertheless, the impact of Europe was felt in all these countries and all of them have at least one thing in common with India—the inability to resist the economic pressure of the imperialist countries, to stand up to economic competition with Europeans and to retain their full economic independence. This moment may seem perhaps insignificant so far as literature is concerned; but more careful consideration proves it not to be so. It was this economic superiority, along with military superiority, which gave the Europeans a very definite prestige in the eyes of the peoples of Asian countries; it drew their attention not only to European economy, but to all matters connected with Europe. And, finally, it gave rise to a conviction that there was something wrong with the very core of native societies, if they could not compete successfully with Europeans, and something superior in European societies, if they enabled their members to achieve such wonderful results. And if we cannot speak, in the case of Japan, China and Persia, of such a deep economic crisis as India had to face, we find in all of them a no less deep crisis of social life, the old social organization breaking up as soon as it felt the force of the European impact. Finally, there came a time when this social crisis became so deep that it demanded a radical solution; and all progressive elements within these societies combined to initiate reform movements, aimed at transforming the traditional societies into modern ones, based more or less on ideas born in Europe and

imported from there. Only the channels of this import differed from those which we found in India. Whereas here, owing to the colonial status and direct rule of the British, European ideologies were spread directly through the medium of schools, in some other Asian countries, such as Japan and China, students were sent to Europe, especially to England, to study there, and on returning home became the main propagators of modern ideas. But they used essentially the same methods as their Bengali colleagues, first of all founding magazines and journals as the basic platform of their activities.

Another point in common to all the four Asian countries in question was the fact that in all of them there were created, or at least strengthened, new centres of culture, identical in all cases with the centres of political and economic life. In Japan, it was Tokyo and Yokohama and, besides, certain trading ports such as Nagasaki and Shimoda; in Persia Teheran; the most striking analogy of the Indian process can be observed in China, where the capital was temporarily pushed into the background by the largest commercial cities—Shanghai and Canton, which at the same time were the main gates through which the foreign influence entered the country.

The most important parallels, however, are to be found in the literatures of all these four Asian countries in the decades immediately preceding the rise of modern literature. In all of them, the methods and styles of the classical period were found inadequate to express the ideas, ambitions and feelings of the members of contemporary society, and so had to be scrapped; in all of them, the classical period came to a more or less abrupt end, but was not immediately followed by a new creative phase. In Japan, China and Persia, as in Bengal, a certain transitional period can be observed, marked in literature by the activities of the intellectuals, by heated discussions on the pages of journals and magazines, but by very little, if any, artistic creation. Innumerable battles were fought out concerning various ideological problems, between the modernists and the traditionalists, before the poets and writers could proceed to a farther stage—to creating works of poetry, prose and drama. Doors were opened wide to receive any impulse coming from outside which might prove useful and help to reform and recast the old ways of thinking and to enrich the ideological consciousness of the society. In this respect, neither Japan nor China nor Persia differs, in any essential way, from India. In short we may characterize the situation arising in all these countries as a radical breaking down of the walls surrounding the socie-

to all of them and separating them from one another as well as from Europe and America. The era of national seclusion was over and was replaced by a new period of interchange of ideas and cultural values; and if it was, at the beginning, a rather onesided matter, having very much the character of one-way traffic, the foundations were laid, at the same time, for a really mutual enrichment of national literatures in the future.

Thus we may conclude that in all the Asian countries in question, essentially the same pre-conditions were created for the rise of a modern literature, with basically the same characteristics, however different their starting points.

III

It is a well-known fact that the actual social bases of the traditional culture in the countries which we are concerned with here differed considerably from each other. Nevertheless they had all at least one thing in common, which is important from our point of view: the tendency to subordinate the individual to the interests of some higher social unit, be it the so-called large family, as in Japan, or the caste, as in Hindu India, or the clan, as in China, or even the whole religious community, as in Persia. Everywhere here, the idea of obedience was stressed and preferred to all tendencies offering man the possibilities of free development, the main task of society as a whole being, in all cases, not care for the individual, but the preservation of traditions and the protection of the structure of society. In this respect, it does not matter so much whether the ideology created to help fulfill this task was predominantly religious, as in the Islamic countries (Persia), or socio-religious as was the case with Hindu India, or more or less secular, as in China and Japan, where Confucian morality prevailed, supported and shielded by the authority of the Emperor or the state. Until the advent of the modern period, this tendency did not slacken to any considerable degree, and all efforts directed towards loosening this tight grip of society proved to be practically fruitless. To demonstrate this truth, it is sufficient to remember the numerous, but vain, efforts to reform the caste system in India; even the impact of Islam, though backed by the tremendous power of the Muslim rulers, did not produce any tangible results in this direction. The situation remained unchanged until modern times, and only then do we witness a revolutionary change in the social life of all

Asian countries, accompanied and supported by a no less revolutionary change of outlook, of the way of thinking. And it is only natural that this change should take place in all countries in which modern economic system and modern ways of life came to be introduced. The individual, as a member of modern society, must create for himself conditions which will open up the path of advance towards economic prosperity and a rich cultural life. Thus the rise of a modern literature is a quite natural and even inevitable consequence of this development, the regularity of which can be observed practically all over the world. And if we view literature as a social phenomenon, as we are doing here, there can hardly be any point more important than this.

We have stated already that a modern literature, in its very first period, or in what may be considered from the point of view of belles-lettres a preparatory period, does not produce any fiction, but is confined to various works of an educative or polemical character. The didactic, educative or moral tendency prevails even in the poetry, prose and drama of the initial period of modern literature. This well-known fact is sometimes explained as a consequence of a certain immaturity in the nascent modern literature, which has not yet reached the age of mastery. I do not think this is the right explanation. From the point of view of pure literature, this didactic tendency represents a certain deviation, a certain irregularity, the aesthetic aims, the chief aims of art literature, being pushed into the background by other purposes. But there is a lesson which history has to teach us—that whenever a society passes through a period of radical changes, is uprooted and its equilibrium upset, something always happens to its literature, some sort of deviation from the regular course of development takes place. Writers and poets, as the intellectual vanguard of society, are, in most cases, eager to help it reach a higher stage, even at the cost of pure literary creation.

What was the role played in this process by European influence? I think it was, in all the Asian countries under consideration, the most significant factor, the one which set the respective societies into motion by revolutionizing their economic basis. But European influence did not directly generate a modern Asian literature, as is sometimes averred in various surveys of literatures of Asia. Modern Asian literature was not born as an imitation of European literature, but arose out of necessities and requirements of the societies in question, out of the crises they had to pass through and to solve, before being able to acquire a new modern structure.

Alongside this was the direct influence of European literature serving as a kind of model or ideal. In most cases, it was above all English literature which was read by the intelligentsia in Asia; but in Persia, the influence of French literature played no minor role, and in China, as well as in Persia, the influence of 19th century Russian literature also made itself felt. Naturally, some authors and works of French literature, for instance, became known everywhere (we may remember what Michael Mathiasen-Datta owes to French poetry), but we are speaking now only of the main literary sources.

As might be expected, no European literature presented itself to the readers in Asia as a homogeneous entity; and the same is true of European philosophical systems and schools, the method of selection playing, at all stages of development, a very important role. Though we are not yet able to give a complete picture of the whole situation, research in this field being far from completed, we may, at least, offer a few instances illustrating our point.

At the very beginning of the preparatory period of the modern thought literature, Raja Rammohan Roy and his followers initiated the important movement aimed at a reform and modernization of Hinduism. It was the Christian ideology, in the main, which served as a source of ideas and impulses. It is, of course, not surprising—we have already mentioned the fact that in India the fight for a modern life was directed, at the beginning, against religious orthodoxy, against polytheism, idolatry and antiquated socio-religious customs. But as soon as first victories were won, Christianity was replaced, as the main source of ideological influence, by various European philosophies, among others, by Comte's positivism. In other Asian countries, Christianity played practically no role at all; in Persia, an Islamic country, it had no opportunity, and in China and Japan, with their secular Confucian ethics, it was unable to attract much attention. Here, then European positivism, along with the ideology of political liberalism, exerted a much stronger influence from the very beginning.

Thus it is obvious that the ideologists of each society select from various sources, irrespective of the chronology of their origin, those they think will help and support their own cause and are of topical interest for their milieu; and it is more often a real selection than limited knowledge, which makes them confine themselves to only a few of the large variety of philosophical schools of contemporary Europe. In China, for instance, Yen Fu introduced, on a fairly large scale, the most important

writings of a large number of European philosophers, but he always stressed those ideas which he considered most important for the China of his time. In utilizing these sources, the writers use various methods, sometimes translating treatises and books from European languages into their mother tongue, but more often freely reproducing them and incorporating the individual ideas in their own writings. We are not surprised to find that in Bengal the number of direct translations was lower than in Japan, China and Persia. For here, from the very beginning, the knowledge of English was relatively wide-spread and on a high level, due to attendance at English schools and the English-type education which practically all Bengali intellectuals had received; whereas in other countries, especially in China, knowledge of European languages remained the privilege of a smaller number of writers.

Naturally, this fact was reflected also in the routes of penetration of European belles-lettres into modern Asian literatures, where various methods of approach may be observed—from direct translations and adaptations to imitations. In India, the number of direct translations was rather low, as compared with Japan, China and Persia as those who were able to enjoy European literature knew English well enough to read the originals—and this applies especially to poetry. As Sukumar Sen cogently puts it: "...such translations were unacceptable to the general public and unnecessary to the English-educated reader."²

Among the works relatively early translated into practically all major Asian literatures were the fables of Aesop, La Fontaine and Kryloff; with the exception of Persia they seem to have been taken over not from originals but through English renderings. The popularity of this particular literary genre in modern Asian literatures is probably connected with the preference given to didactic literature at the beginning of the modern period. The fable, more than any other literary form, has a moral; and for this reason, the creators and propagators of modern ideology must have found it admirably suited to their purposes. Besides, to understand it does not require any special background knowledge, as is the case with foreign novels and stories; the fable can be very easily transplanted into a completely different milieu and understood by everybody. This literary form proved to be so powerful and popular that in China it was able to defeat even the strong opposition of the traditional scholars—opposition founded on the Confucian belief that it is disgraceful for man to let animals take his place and use his speech.

Apart from fables, Defoe's *Robinson Crusoe* and the historical

Victor and Alexander Dumas were introduced very early into nearly all European Asian literatures, evidently due to the fascinating stories told in these books; in Burma, for instance, one of the first modern novels, *U Nu the Monk and Ma Me Ma* (1904), is an adaptation of Dumas' *Monte Christo*.

More interesting are the differences in the books selected for translation in the individual Asian literatures. Thus it is rather surprising to find that Shakespeare's dramas were widely translated and staged only in Bengal, whereas in Japan they were less popular, and in China and Korea they did not play any particular role at all. The reasons for this, however, are to be sought in the native theatrical tradition, which I shall deal with later on.

In general we may state that in belles-lettres, exactly as in philosophy, the introduction of European literatures into Asia was above all haphazard, the selection depending in various circumstances and certainly not on a preference for certain books based on their aesthetic value. An important factor was the native tradition, sometimes helping certain literary values to assert themselves in a new milieu, because they were in accord with tradition, in other cases, however, because they opposed them. In any case the results were surprising, and sometimes not a little surprising.¹

IV

Let us now direct our attention to the main changes which took place in the domain of belletristic literature, as reflected in the first works of fiction marking the beginning of the modern period.

In the classical literature of Japan, China, Persia as well as Bengal, poetry was unanimously preferred to other literary forms. Prose was either not known at all, as in Bengal and, to some extent, in Persia, or so to speak forgotten, as in Japan, or considered inferior from the aesthetic point of view, as in China. The instance of China is typical; it was poetry which was accepted as Literature, with a capital L. There was a prosaic form, too, which was held in high esteem, but it did not belong to belles lettres; I refer to the well-known classical essay, used as a test of education, traditional knowledge and mastery of the language. Apart from that, there was, of course, scientific and philosophical literature, but these genres do not concern us here. The narrative prosaic

forms had an old tradition in China and were very popular; but they were not recognized as high literature and were relegated to the lower funds of culture. Among them, even compendious 'novels' are to be found.

There was, however, one very important point in which the pre-modern literature of China differed basically from that of Bengal. Whereas in Bengal, there was no considerable difference in language between the high literature and folk literature, in China poetry and essays were written exclusively in the literary language (*wen-yen*), very different from the spoken language (*pai-hua*), used in popular prose and dramas. The degree of communicativity of the classical poetry was thus very different in the two countries. The consequences of this fact will be discussed later on.

The advent of the modern spirit and modern ideology into the belletristic literature of various Asian countries naturally involved a change in the whole structure of their literatures, old traditional genres being found unable for the most part to satisfy the new writers. New contents required new forms. Thus the very first works of belles-lettres produced a radical shift in the hierarchy of genres in all Asian literatures. Instead of poetic forms, prose becomes the favourite means of artistic expression. And it is not surprising to see that Asian writers, in most cases, learn much from European novelists, in their first writings. It would have been absurd if they had not. It was the novel which became the most powerful and successful genre in European literatures of the 19th century, and it was quite natural to take it over into modern Asian literatures, too. In most cases, it was neither supported nor hampered by native tradition, and it quickly became the most popular genre with readers in Asia. It was not until somewhat later that the short-story joined the novel.

The first novels in Asia are basically of two types: historical and social. In historical fiction, the romantic approach prevailed and direct European influence (W. Scott, A. Dumas) is easily recognizable. The social novels, concentrating on the most acute problems of the country in question, showed greater independence. In addition, political novels appeared in Japanese fairly early.

So far as drama is concerned, it appeared in Bengal as an entirely new achievement and in a form following the English model. In Persia, it did not develop until later and has never attained such popularity as in India. The same applies to Japan.

It, as stated already, had to recede, to a certain degree, and stop, moreover, to develop new forms, more suitable as a vehicle for thought. In poetry, more than in the other literary forms, the change may be observed, in the modern period, of the shift of emphasis from form, so typical of the classical literature, to contents. The old form stressed perhaps by all classical canons of aesthetics, gave to the chief aim of poetic creation and was replaced by more or less, though artistically less rigid claims, put forward not by the court of literature, but by critics speaking on behalf of readers, if not of all of society as a whole. This was because poetry was no longer connected solely with a royal patron or a group of noblemen, as was the case of court literature, or even a narrow circle of the poet's personal friends, in the mediaeval China, but a much larger audience.

I think that classical Bengali poetry is rather exceptional, as compared with the poetry of pre-modern Persia, Japan and China, and that it differs from all these in more than one respect. First of all, it did not develop any aesthetic canon of its own; secondly, it did not put so much stress on poetic form; and thirdly, it practically never became court-poetry. All these peculiarities may be derived from the basic fact that Bengali poetry was always overshadowed, in old times, by some mightier rival, Urdu, Persian or Persian, and thus denied the right to be recognized as high literature in the proper sense of the word. Hence its close affinities with folk poetry, hence its lack of artificiality and exclusiveness.

The very opposite pole is represented by Chinese poetry—and not only poetry. You may have observed that when speaking of modern novels and dramas, I left out Chinese literature. It was because we can use these genres in Chinese literature as an example of how varied may be the roles played by tradition in the process of creating a modern literature, and there can be no doubt that we must pay the greatest attention to tradition in considering the new modern literatures, as to one of the most important factors and sources.

In mediaeval China, we find a large number of prosaic works, both novels and stories, considered as popular literature and officially looked down upon by the classical literati. At the very beginning of the modern period, however, the attitude of progressive writers and ideologists towards this type of literature underwent a change; they began to recognize in it both an influential factor, because of its popularity, and a genre capable of further literary development. Do not let us forget that in China the whole process of the modernization of literature was rather

Depa

late and thus able to make use of the experience gained in other countries, especially in Japan; it is no coincidence that many of the creators of modern Chinese literature studied in Japan. When the first modern novels began to be written, their authors made use of the novelist tradition of the mediaeval period, not only in style and characters, but also in technique; such was, for instance, the arranging of the individual chapters of the book more or less in the style used by old novels. We can see it especially in the so-called novel-monthlies, where several novels were published, in monthly serials. And even the short-story had, in the modern period, much to take over from the popular narratives of the story-tellers. In the whole, we may say that, so far as prose writing is concerned, tradition proved to be a support and a source for modern writers in China.

In drama, the situation was very different. The 'classical' Chinese opera, the best-known representative of which, the Peking opera, has survived up to the present, was a peculiar blend of dance, music and literature and had a long tradition. This tradition gave this drama its pronounced features, not easily susceptible of change. The main difference between popular prose and the classical drama may be seen in that the theorists of literature and aesthetics were not interested in the former, whereas enough attention was paid to the latter by those who wished to protect and preserve the tradition. Thus when the necessity of creating modern dramas arose, the young generation of play-wrights were not only unable to use any elements derived from the classical plays, but even found the classical opera a difficult obstacle; they were too popular and alive to be simply replaced by any new and entirely different theatrical form. The modern drama then has had so far to remain a rather exclusive literary form, either only to be read or to be presented to a much smaller audience than the classical opera can command.

In poetry, the classical tradition was to play a no less negative role in modern Chinese literature. As we have said, it was always written in the literary language. Considering the difficulties of this language and its script and the sheer impossibility of using it as a vehicle for a new type of literature designed for a larger audience, one is not surprised that, from the very first, the movement for a radical modernization of Chinese literature was strongly linguistic in character, one of its main slogans being to replace *wen-yen* by *pai-hua*, colloquial Chinese, previously used only in popular literature. For this reason, modern Chinese poets

to reject the old poetic tradition altogether and even to fight against it. They did not fully succeed in their venture, and classical poetry cannot be written by highly educated individuals, in the same style as it was written with the same motifs as centuries ago. Modern poetry is still in the process of establishing its place among the other genres of modern literature.

In general speaking, this double role of tradition, both as a stimulus for modern writing, can be found in all Asian countries. In the majority of cases, the literary tradition is so closely bound up with the old ideology and aesthetics that it has, at first, to be rejected and then to be combatted. Very often—and this is the case of Bengal, the old tradition is only spoken of and praised, in theory, as an expression of ancient glory, which should be equalled and surpassed by present achievements, but it is not, in poetic practice, made use of, it is not imitated or continued. In Persia, for instance, only heroic epics of the Middle Ages of the type of *Shahname*, continue to influence modern poets whereas in all other genres, as well as in ideology, tradition is rather deprecated. In Japan, practically nothing is taken over into modern literature of what constituted the basic elements of the classical tradition: the tradition was rejected as a whole system which must be replaced by completely new values.

It would be rather interesting to note—though we cannot do it here—to what extent the rejection of tradition and a radical turn towards modernity conditions the artistic level attained by modern writers of today. The example of Japan seems to indicate that a negative approach towards tradition makes the progress of modern literature easier and helps to create belletristic works which are more universal, both in contents and in form, and thus more capable of entering what is called world literature. But it is a controversial point which will still require much more study.

In theory, however, a kind of return to tradition is to be observed in all Asian countries at a later stage of development. This was in the period of nationalism, the ideological weapon of the liberation movement, which was quite naturally directed against everything foreign and tended to glorify the past of its own country. But it must be stressed that this element was nowhere in Asia directly connected with the beginning of modern literature, as is sometimes wrongly assumed. Even later, the resort on the past did not result in any kind of revivalism, so far as literature is concerned, as it did, for instance, in philosophy and religion

(cf. Tilak's movement). But in any case it represents a later phase of development which we cannot discuss here.

Yet another important point to be taken into consideration in connection with the rise of modern literature, is the problem of national unity. We all know that the very idea of a national community is a product of modern times and that in older periods, we find instead of it communities of some other type. Thus in India, we can hardly speak of any feeling of unity within the national boundaries before the 19th century; but there was undoubtedly a rather separate Muslim community, as opposed to the Hindu majority. In Persia, as well, the idea of unity is inseparable from religion. In Japan where religion did not play any important role, as we have stated already, there were only social classes and the nobility; in China alone, the whole country has been, since ancient times, considered a homogenous entity, irrespective of differences of racial and linguistic character. Thus it was modern ideologies and modern literature which helped to create the consciousness of national unity based, in most cases, on a common language and a common cultural heritage.

From the first, modern literature tends to break down all barriers excepting those of language and to become the common property of the whole nation. Of course, it seldom succeeds in reaching this aim, but the ideal is established and it is shared by all modern writers and poets. All of them write in order to be read and listened to by as many as possible—by the whole nation. This is why the initial period of modern literatures is always connected with a campaign for the removal of—illiteracy and the spread of general education, on the one hand, and with a movement to democratize, so to speak, the language of literature, to make it more comprehensible to the broad masses. As far as the former goal is concerned, the intellectuals were not successful, as we know, and illiteracy, which still remains a problem in all Asian countries, soon proved to be the main obstacle to a consistent democratization of literature; but the writers are certainly not to blame. The reform of language, however, was carried out everywhere. The most radical change, in this respect, is to be observed in China. In Bengal, the language of the classical literature was always fairly close to the spoken language, and thus the reform was directed towards the stabilization of the literary language and the removal of local, dialectical differences. There were tendencies, too, to introduce colloquial Bengali (*chalit-bhāshā*) into literature (e.g.

They were born at a very early stage, but they were soon

Group. We have seen that in various Asian countries, the modern literature appeared at different points of time, but in very similar historical conditions. Under the impact of Europe, the old economic basis of society along with their old social structures, were destroyed; the old culture was not able to continue and was replaced, after a short transition, by a modern literature, modern both in spirit and in form. Especially the period of transition which shows, in all Asian countries, the closest analogies: there is a preponderance of theoretical literature, a starting at different reforms, first of all of social character; the old is destroyed and modern knowledge popularized, especially through the newly founded magazines and other periodicals. Didactic and moral tendencies influence the whole literature in the initial period, the literature turns into a means of carrying out the required changes. New subjects and new contents find expression in new genres, prose taking the place of poetry in the hierarchy. Analogical changes may be observed also in the language of literature, which is reformed to suit the aims of the new literary movement.

Before concluding, it is necessary to stress that the present article does not represent anything more than a kind of preliminary report on a research project which is still in its beginnings. Secondly, we must admit all the limitations of the method chosen. It can undoubtedly help us to understand, in a better way, the social character of the phenomenon called modern literature, and reveal all the common features of the process of its rise as well as individual deviations from the norm. But it cannot take account of purely aesthetic principles, on the one hand, and has to refrain from considering the contribution of individual artists, on the other. For this reason, it will have to be combined with other methods of literary analysis, in order to achieve a synthesis and to present a complete picture.

* *Prabodha prabandha*, 'Bidyapati o Jayadeva', in *Bankim-rachanāvali*, dvitiya khandā, 1954, Anand, (Calcutta, 1954), p. 190.

¹Contributions to the Study of the Rise and Development of Modern Literatures in
the Vol. I. The Publishing House of the Czechoslovak Academy of Sciences,
Prague, 1963, pp. 6-41.

**History of Bengali Literature*. Sahitya Akademi, (New Delhi, 1960), p. 205.

*Let us, for instance, look at the list of books translated into Japanese in the decade 1871-1881/compiled by M. Novak/:

1871, J. S. Mill, *On Liberty*; S. Smiles, *Self Help*;

1873, *Aesops' Fables* / from English /;

1875, *Arabian Nights* / from English /;

1876, Bunyan, *Pilgrim's Progress*;

1877, Rousseau, *Contract social*;

1878, J. Verne, *Round the World in Eighty Days*;

1879, Bulwer-Lytton, *Ernest Maltravers*; Fenelon, *Telemaque*;

1880, J. Verne: *To the Moon*; Bulwer-Lytton, *Money*; Bulwer-Lytton, *The Last Days of Pompeii*; W. Scott, *The Bride of Lammermoore*;

1881, A. Dumas, *Les Quarante-cinqes*.

of trials and adversities which Odysseus of nimble wits had endured on his long way home to Ithaca, the journey to the Halls of the Dead and Persephone proved to be the most harrowing. The son of Laertes was sent on this dismal errand by Circe, the sorceress. The purpose of the fateful pilgrimage was to consult Teiresias, the blind prophet whose understanding even death had not impaired and who was to lay down for the sea-wandering hero the course of his journey through the delighting seas to Ithaca.

Death, in its stark and mysterious reality, had a lesson to teach the brave and life-loving hero. Panic drained the blood from his cheeks as he saw the shades fluttering to and fro and mourning piteously: the young unmarried youths, old men with life-long suffering behind them, tender young girls still nursing their first anguish in their heart, and the great throng of warriors killed in battle, their spear-wounds gaping and all their armour stained with blood.

The message of the blind seer is short and clear: Odysseus will return home and live till old age wears out his vitality. Emerging from the realm of the dead, Odysseus and his companions found it a great comfort to be told by Circe: "Forget all you have seen and spend the rest of the day here, enjoying food and wine." The whole day long till sunset they sat and feasted, trying to erase from their memory the terrifying aspect of death.

Aeneas did not need the order from above to undertake the journey to Pluto's substanceless Empire. It was on his own request that the Fates agreed to give him the necessary directions to reach the Realm of Death. He acted as his guide. Aeneas' underworld is more elaborately described than Odysseus'. The idea of retribution is clearly illustrated by the contrast between Tartarus and Elysium and the punishment of the wicked conveys a stern moral lesson to the living, as Phlegyas

in extreme misery cries loud through the gloom appeals of warning to all mankind: "Be warned, learn righteousness; and learn to scorn no god." In the Fortunate Woods sheltering the souls of the Blest, Aeneas meets his father Anchises who unfolds before his eyes the future glory of Rome, pointing out among the disembodied shades those who will play a part in the long history of the City, after they have been clothed again in the mortal flesh of heroes.

Homer is the great story-teller leading his hero through such adventures as are able to reveal the richness of his character. Nimble-witted Odysseus is not concerned with moral or mystical problems. His sole ambition is to reach home safely and to find help wherever it is available, in spite of the dangers created by his insatiable taste for new adventures. His journey to the Realm of the Dead is not of his own choice and what he learns there has no other effect than to confirm him in his lust for life. The lesson is brought home by Achilles who refuses to be reconciled with his fate, although he has become "a mighty prince among the dead." "My lord Odysseus", says he, "spare me your praise of death. Put me on earth again, and I would rather be a serf in the house of some landless man, with little enough for himself to live on, than king of all these dead men that have done with life."

Virgil is the great poet fully conscious of his mission. He has a message to convey. Aeneas is his mouth-piece. The son of Anchises is possessed by the sense of a sacred duty to be performed. His journey to the Valley of Death is undertaken on his own initiative, because he needs the directions of his departed father. Emerging from Pluto's Domain, Aeneas feels strengthened in his conviction that life upon earth is no end in itself, but must be dedicated to the task appointed by the gods. Virgil takes us on the level of a rather stern morality, leaving little place to the inspiration of love. The divine decree which determines the course of his life appears more as impersonal destiny than as a call to the loving service of the Lord. He is not even fully conscious of the pain and sorrow which his unflinching fidelity to destiny has caused to the woman who loved him. Meeting Dido, "who was roaming in the broad wood with her wound still fresh upon her", he tries to console her: "Ah, could I have been the cause of your death? By the stars, by the High Gods I swear, I swear by any truth there may be in the depths of earth, that it was not by my own will that I departed from your shores: but rather was I imperiously forced by that same divine direction which compels me now to pass through the shadows of this world of crumbling

"I got caught and I could not know that my leaving you
 would cost you so terrible a grief." }
 the poet of LOVE His whole life through he had loved.
 Dante

Out of the way of life we're bound upon,
 He seeks to find himself in a dark wood
 Where the right road was wholly lost and gone,
 (*Inferno*, I, 1-3)

That he had forgotten the true nature of love. He had gone
 to see the young girl whom he had loved with genuine love,
 to see her outwardly dead, having been received into the Realm of
 the dead, estranged from above the decay of love in the heart of the
 one whom once upon a time,

"her young eyes his beacon were
 to turn him right and in her steps to lead".
 (Purg. XXX, 122-123)

to whom she had tried to call him back to his senses; but his mind was
 turned from her, his heart estranged.

And by wild ways he wandered, seeking for
 false phantoms of the good, which promise make
 of joy, but never fully pay the score.
 (Purg. XXX, 130-132).

But he appeals to his heart, prayers, messages sent through dreams,
 all are of no avail. There remained but one way: to make him go through
 the painful experience of the failure of love, to show him the possibility
 of purifying sullied love and to make him contemplate the splendour of
 pure love. In one word, to make him realize that love is always betrayed
 in the name of love. Such is the design of the *Divine Comedy*, the greatest
 love poem ever written.

I BEATRICE AND VIRGIL :

The medieval universe is characterized by its hierarchical structure.
 Like a gothic cathedral, it springs from the earth, is buttressed by the
 cold realities of human ingenuity to rise gradually to the supreme height
 where the cross opens its arms to embrace the whole universe. In it,

two complementary movements find their fulfilment: the upward movement of the cosmos trying to find its true self, a movement animated by an irresistible dynamism which, like the hidden energy of the tiny seed, aspires towards the splendour of the green foliage, of the fragrant blossoms and of the ripening fruits. The downward movement of the Lord of the Cosmos who, like the sun, lavishly dispenses light and heat in order to bestow fulfilment on the yearning which surges from the depths. That movement is both irresistible and free, because it is the gesture of divine love.

Supported and nurtured by the silent aspiration of the whole universe of which he is the epitome, man gives to the cosmic dynamism its articulate expression. Human wisdom, human art and poetry, human ingenuity and human love sum up in them the deepest expectation, the everlasting yearning of all that is. Without them, divine love would have nothing upon which to shower the amazing and transfiguring power of its fire. Similarly, without that divine fire, the gold of human achievement would be for ever impure and tainted.

Both the aspiration towards fulfilment and the bestowing of it are divine gifts, so that it is through his Self-Gift that God perfects the gift of self. If we seek the order that exists between the two gifts, we soon realize that the first is ordained towards the second, yearning does not exist for its own sake but tends towards fulfilment, although it cannot achieve it by its own strength. On the other hand, fulfilment cannot take place where yearning has not exerted itself to the limit of its capacity.

Thus we begin to visualize the relation between Beatrice and Virgil. Beatrice is the living embodiment of fulfilment. She has received the divine gift of illumination and dwells in the inaccessible light of the divine radiance. That fulfilment does not destroy in her the treasure of human love. It transfigures it. Her love for Dante prompts her with the desire to share with him the supernatural gift she has received. That is why, when the ordinary means have failed, she decides, under the prompting of Mary, the mother of Jesus and of Lucy whose name signifies 'light', to seek among the dead him who is best qualified to re-awaken in her former lover's heart the sense of human wisdom and yearning. She chooses Virgil. It is love which gives her the strength to leave the blissful place where everything is peace and joy, to seek the gateway of the dead and, weeping, to request the Mantuan poet to become the master and guide of Dante.

of his illusion, his eyes will never be able to contemplate the divine radiance.

"Nay, by another path thou needs must go
If thou wilt ever leave this waste", he said,
Looking upon me as I wept, "for lo!
The savage brute that makes thee cry for dread
Lets no man pass this road of hers, but still
Trammels him, till at last she lays him dead."

(*Inferno* I, 91-96).

He then gives him an outline of the journey which he must undertake, the pilgrimage of truth, the direct experience of the real value of human conduct stripped of its fallacious and delusive disguise. But Dante hesitates, because illusion is the last refuge of the sinner.

"As one who wills and then unwills his will", he remains undecided until Virgil tells him by whom he has been sent and for what purpose he complies with her request. Then,

As little flowers, which all the frosty night
Hung pinched and drooping, lift their stalks and fan
Their blossoms out, touched by the warm white light,
So did my fainting powers; and therewith
Ran such good, strong courage round about by heart
That I spoke boldly out like a free man:
O blessed she that stooped to take my part,
O courteous thou to obey her true-discerning
Speech, and thus promptly to my rescue start.

(*Inferno* II, 127-135)

The journey is frightening, but the motive from which it springs, the love which inspires it and to which it leads re-enkindles in Dante the spark which lay dormant in his heart. Human wisdom may reveal the stark reality of things. But the ordeal, dreadful as it may be, is joyfully accepted once Dante knows that, at the end of the painful road, the shining face of Beatrice is waiting for him to lead him on to the threshold of Paradise Regained.

Virgil and Beatrice, human wisdom and divine grace, human yearning and divine fulfilment, intimately associated in leading mankind to its supreme goal, such is Dante's vision. /

THE NEW NATURAL LOVE :

... and in the name of human wisdom and teach us
of a central dynamism which activates the whole universe.

“O son of Heaven, my son, was yet
before me, not creature, without love
of a rational – and thou knowest it”.

(*Purg.* XVII, 91-93)

At the heart of every creature there is an impulse which urges it
towards its appointed end. That impulse takes different forms according
to the nature of the being which it activates. According to the
nature of beings, Virgil explains to Dante that there are irrational
beings. How does love manifest itself in irrational
beings? Let us quote examples:

... as the mounts, urged upward by the pure
impulsion of its form

(*Purg.* XVIII, 28-29)

... as, in the plant,
Life manifests itself by the green leaves

(*Purg.* XVIII, 53-54)

... to see
A stream rush down from mountain crest to foot.

(*Par.* I, 138)

The scientist observes nature from the outside. The poet penetrates into the heart of things. What science formulates in the form of laws the poet feels in his communion with the pulsating life hidden in the universe. A stone which falls, a river which flows to the sea, the flapping flames of the golden fire, the budding leaves of a tree, a bird building its nest evoke in the poet's heart the living presence of a powerful force in quest of fulfilment. That love is stamped on the heart of every being as its life form, as the reflection of the Creator from whose hands it has originated and towards whom it yearns to return. Teilhard de Chardin would call it the “within” of things, the mysterious dynamism

which guides the evolution of the universe, giving to each category of being its appointed part. That is *natural love*, i.e. the love which presides over nature, the love that moves the sun and the other stars, the love which summons the seasons in their regular succession.

Man, too, shares in that universal love. In him, too, that fundamental impulse is at work. It is so deep in him that he does not perceive it, except in its operation. It is man's "prime volition" which makes every particular yearning possible. It is the spring from which each rivulet of desire flows. It is the primal energy without which no human undertaking would be possible. It is the very root of man's freedom, although man's freedom has no power over it.

Just as man's intellect is constitutionally made for truth, so man's will is made for the supreme good. But that inner and vital structure of his soul, man perceives only in its effects.

So how his intellect's made cognizant
Of the prime concepts, or what guides his aim
Toward the first appetibles, man's ignorant.

(*Purg.* XVIII, 55-57)

That fundamental impulse is of the same nature as natural instinct:

Such things are instincts in you, much the same
As is in bees the honey-making bent;
This prime volition earns no praise nor blame.

(*Purg.* XVIII, 58-60)

While, therefore, both man and the irrational world are activated by a natural impulse which orientates them towards their supreme end—in fact, every created being could be defined by that fundamental urge—the manner in which that impulse operates in man is different from the modality of irrational operations. And it is here, on the level of operation, that the distinction between natural love and rational love is appropriate.

The whole visible creation, man excluded, follows blindly the dynamism inscribed in it by the Creator. The sun and the stars, the mountains and the rivers, the flowers and the trees, and all the animals, unerringly respond to the life-force which throbs in them. Thus Virgil tells Dante:

Natural love cannot make an erring move.

(*Purg.* XVII, 94)

not end. Of course, man may imagine that he is,
 and even under the sway of an irresistible power.
 But this was the popular form of determinism which
 Dante did not reject all forms of determinism. He
 felt the impurity of the "sin-laden and sin-clouded"
 world and the appalling perversity of evil during his
 theophany. He wonders if so much evil can be
 Hence, his question to Marco Lombardo, on
 the Purgatory: Where is the cause of evil to be

... in heaven locate it, some on earth.
 (*Purg.*XVI, 61)

... the fact, is a very modern question. Whether we
 ... whether we believe in the complete conditioning
 ... through environment, the result is the same: man's
 ... series of mechanical operations which fall outside the
 ... appreciation. Consequently, reward and punishment,
 ... would become devoid of any meaning. The *Divine*
 ... an absurd piece of versification. Thus Marco Lom-
 ... Dante's query:

... who live, causation's all assigned
 ... sole stars, as though they could compel
 ... their own fixt paths all things combined. ...
 If that were so, it would destroy free will
 Within you, and it were unjust indeed
 ... should have joy for good or grief for ill.
 (*Purg.* XVI, 67-72)

... with a remarkable insight, Dante recognized the existence of
 ... in the life of man. What differentiates man from the rest
 ... world is, on the one hand, the possibility for that deter-
 ... himself on the wrong object and, on the other hand, the
 ... man possesses to curb the inclination to be diverted out
 ... by some fair false lust" / Thus freedom, because it is the
 ... expression in man of that first impetus which sets his whole
 ... is, at the same time, the power by which man can keep that

impetus in its right course, in spite of the false allurements which may fascinate it.

And free will, so its stuff can stand the strain
Of its first tussles with the stars, will fight,
If nourished well, to win the whole campaign;
For of a nobler nature, mightier might,
You're the free subjects—might which doth create
A mind in you that's no star's perquisite.

(*Purg.* XVI, 76-81)

Such are the principles which, as Virgil reminds Dante, were studied by the sages of antiquity and on which the whole edifice of morality is built:

They who by reasoning probed creation's plan
Root-deep, perceived this inborn liberty
And bequeathed ethics to the race of man.

(*Purg.* XVIII, 67-69)

Let us now see the application of those principles in the conduct of man. Because man, through his senses and reason, is unable, here upon earth, to see directly the supreme end in which he is called to find his fulfilment, a multitude of objects can release in him the operation of that fundamental yearning which defines him. None of those objects is able to satisfy him fully. Thus he tries to quench his thirst for God at the fountains of earthly joys and pleasures:

The soul, which is created apt for love,
The moment pleasure wakes it into act,
To any pleasant thing is swift to move.

(*Purg.* XVIII, 19-21)

The psychological process is neatly described:

Your apprehension draws from some real fact
An inward image, which it shows to you,
And by that image doth the soul attract:
And if the soul, attracted, yearns thereto,
That yearning is love; 'tis nature doth secure
Her bond in you, which pleasure knits anew.

(*Purg.* XVIII, 22-27)

the love which man pursues the object of
in the good without which he cannot find peace:

no mortal soul fully to desire—
no mortal soul can find
the object it enjoy entire.

(*Purg.* XVIII, 31-33)

Good and virtuous acts are acts of love: every human
action is of that 'first impetus' without which desire would
be dead. Hence the central question which the whole *Divine
Comedy* answers—since the pursuit of every desired object is a
participation of that essential love without which man would not
be a creature of love, whether you call it sin or whether you
call it a virtuous character which transcends morality? Or,
as Dante himself:

is not all love laudable
to love itself no matter of what kind?
(*Purg.* XVIII, 35-36)

(II) LOVE IN THE MIDDLE AGES:

The full impact of that question cannot be grasped without a short
survey of the place which love occupies in the medieval world. There
is a century in European history, which from the point of view of
culture and art are as important as the twelfth century. It is the century
of the Crusades with their very complex inspiration made of religious
enthusiasm, desire to atone for sins, reckless adventure, greed and political
ambition. Culturally, they brought the West into contact with the
nobility and glamour of Muslim princes and revealed to the Latin
West the treasures of ancient Greek culture. It is in the twelfth century
that Christian piety and mysticism blossom in monasteries, while,
simultaneously, in South France and Northern Italy, the Albigenses success-
fully spread their dualistic doctrines according to which matter is the
seat of evil and the body is the seat of corruption. Socially speaking,
the twelfth century marks the transition between the heroic age and the
age of chivalry. Refinement and culture become more and more
prominent in the minds of the feudal lords whose autonomy resists with

difficulty the efforts towards greater centralisation. With the rise of nationalism, Roman Law is re-discovered, stressing the independence of the state and challenging the claims of Canon Law. Gradually the ideals of rural society are breaking up under the pressure of the merchant-class born with establishment of flourishing towns. Besides theology and philosophy, science is given a place in the intellectual pursuits patronised by the first medieval universities. Roman classical literature is avidly read and imitated: has not the twelfth century been called *Aetas Ovidiana*, the Ovidian Age? Nor does Latin hold the monopoly. Both poetry and narrative literature are written in the vernacular and draw largely from the epic and the romance. All these and many other currents, either meeting amicably or clashing with one another, give us a faint idea of the complexity and vitality of the twelfth century renaissance.

Such is the context in which courtly love was born, at the end of the eleventh century in Languedoc. The Troubadour poetry is aristocratic, conventional and purposely enigmatic. It belongs to a sophisticated society which took pleasure in highly elaborate modes of expression. It is a poetry meant to be sung. Its theme is love. In the words of C.S. Lewis, courtly love is characterized as follows:

, "Courtly love is love of a very specialized sort, whose characteristics may be enumerated as Humility, Courtesy, Adultery and Religion of Love. The lover is always abject. Obedience to his lady's lightest wish, however whimsical and silent acquiescence in her rebukes, however unjust, are the only virtues he dares to claim. There is a service of love closely modelled on the service which a feudal vassal owes to his lord. The lover is the lady's 'man'. He addresses her as *midons*, which etymologically represents not 'my lady' but 'my lord'. The whole attitude has been rightly described as 'a feudalisation of love'. This solemn amatory ritual is felt to be part and parcel of the courtly life. It is possible only to those who are, in the old sense of the word, polite. It thus becomes, from one point of view the flower, from another the seed of all those noble usages which distinguish the gentle from the villain: only the courteous can love, but it is love that makes them courteous. Yet this love, though neither playful nor licentious in its expression, is always what the nineteenth century called 'dishonourable' love. The poet normally addresses another man's wife, and the situation

that he seldom concerns himself much with
 his enemy is the rival. But if he is ethically
 high-spirited, his love is represented as a
 high-spirited emotion, or almost despairing, for he is
 sustained by his faith in the God of Love who
 controls worshippers and who can subjugate the
Allegory of Love. Galaxy Books, p. 2).

does not exaggerate the influence of Troubadour poetry
 on the Renaissance adopted its conception of
 life and is living on the dark delectation of a
 life that is miserable and doomed and has exploited with
 it the theme which identifies the embrace of love and
 death. Beyond the limits of literature, it is a whole
 culture that imbued the spirit of courtly love and which confers
 on it an ethereal quality which elevates it above the level

Although he belongs to the great lineage of the troubadours, there
 is a difference. His contribution to "el dolce stil nuovo" and the
 concept of his *Vita Nuova* resound with the musical echo
 of troubadour. In the *Divine Comedy*, he gladly acknowledges
 the troubadours. In *Inferno*, XXVIII, he meets Bertrand de
 Born, VI IX, it is Sordello who welcomes Virgil and
 in *Purgatorio*, XXVI, Dante greets his great predecessor in the
 of Provence, Guido Guinicelli, and he enjoys the gay reply of a
 of France who recites verses in provencal. In *Paradiso*, IX, he
 of a poet of Marseilles who deplores the avarice of the Church
 of a poet of true religion.

But the Dante of the *Divine Comedy* is not the Dante of the *Vita
 Nuova* and it is his final attitude towards courtly love which gives us the
 of his mature vision. Not that the *Divine Comedy* is exclusively
 of the love between man and woman. In Dante's eyes,
 of love is at the root of all human pursuits, it lends its energy
 to human desires, whatever their objects. Every kind of human
 of a particular operation of love, whether it be a yearning, for
 of the time, or for power. The question which Dante is about

is not all love laudable
 Just in itself, no matter of what kind?

has a universal bearing and is not confined to what is usually called the passion of love. Yet, since in courtly love with its claim to transcend morality, we have a privileged case relevant both to the medieval literary situation and to our modern mentality, Dante's final position in the matter of courtly love will enlighten the whole question and make us understand the necessity of Hell, Purgatory and Paradise. }

IV. VIGIL'S FINAL ANSWER :

While they are travelling through Hell, Virgil and Dante are in the relation of Master to pupil. Virgil speaks with authority and solves all the doubts of Dante with the ease of the man who knows. From the time "they come forth to look once more upon the stars" and begin their ascent of the mount of Purgatory, Virgil's assurance is on the wane. Again and again, in an almost apologetical manner, he informs Dante that his answers are inadequate and that his pupil must wait till Beatrice takes over to obtain full enlightenment.

"So much as reason here distinguisheth
I can unfold," said he; "thereafter, sound
Beatrice's alone, for that needs faith."

(*Purg.* XVIII, 46-48)

Yet, on the point which we are trying to clarify, he is quite definite:

Now canst thou see how wholly those are blind
To truth, who think all love is laudable
Just in itself, no matter of what kind.

(*Purg.* XVIII, 34-36)

We have here in the clearest terms possible, the definite demarcation between classicism and romanticism. One almost feels that Virgil bequeaths to Dante the legacy of the classical tradition. That Dante accepts it wholeheartedly is beyond doubt. Yet, it is not at all sure that he would have welcomed it before experiencing the anguish of finding himself in the dark wood. It requires a mature man to awaken from the stupor which is induced by wayward passion. Remembering the beginnings of his past folly, Dante says:

It was so heavy and full of sleep
When first I stumbled from the narrow way.

(*Inferno* I, 11-12)

As has been hard to break; and so she sung:
"Lo, the sweet Siren! Yea, 'tis I, 'tis I
Who lead the mariners in mid sea astray,
Such pleasures in my melting measures lie.
I turned Ulysses from his wandering way
With music; few, I trow, to me who grow
Know how to go, longing I so allay.

(*Purg.* XIX, 16-24)

In the guise of a holy and alert lady, Conscience suddenly appears to ward off the danger:

Her lips yet moved to that melodious flow
When hard at hand a lady I espied,
Holy, alert, her guiles to overthrow.

(*Purg.* XIX, 25-27)

Conscience sounds the warning but is unable to unmask the deception. That is why, as soon as she has been able to draw the attention of Dante, she calls for Virgil's help:

"O Virgil, Virgil, who is this?" she cried
Indignant; and he came with heedful eyes
On that discreet one and on naught beside.

(*Purg.* XIX, 28-30)

Virgil, the embodiment of human wisdom, is careful not to look at the Siren. His eyes remain fixed on Lady Conscience and, without hesitation,

The first he seized, and, rending her disguise
In front, showed me her belly, which released
Such foul a stench, I woke with that surprise.

(*Purg.* XIX, 31-33)

Thus the Siren had the power, as soon as Dante gazed on her, to silence the voice of his conscience and to empty his mind of all the dictates of human wisdom. Both, however, were on the alert and acted swiftly enough to rescue the foolish poet. With what relief Dante goes on:

I looked about for my good lord: "At least
Three times," he said, "I've called thee: rise and come."

(*Purg.* XIX, 34-35)

For all that is in itself For although

Love must be the seed
Of all virtuous action,
Of all praiseworthy deed,
(*Purg.* XVII, 103-105)

human wisdom and human wisdom is an aberration for
The attraction may be strong and appealing,
But it leads to ugliness and destruction. With
a rational scholastic mind, Virgil explains in how many
The general principle is clearly stated:

For the great prime goods love makes full claim,
The lesser goods in measure due,
As come of its delight in them.
(*Purg.* XVII, 97-99)

Love remains vague because human wisdom moves in
principles and lacks the concrete directness of faith. But
of true love is easily understood: loves central intention
is the supreme good and determine the measure in which
goods should be desired. Hence, the right ordination of love
expressed in two different ways: first, when love deviates from
God and pursues as its supreme good a created object; second,
keeping the main intent focused on the supreme good, it desires
goods in an inordinate manner, either with excessive eagerness
or with indifference:

But should it swerve to evil, or pursue
The good with too strong or too feeble intent,
The creature to its maker is untrue.
(*Purg.* XVII, 100-102), (Binyon)

therefore, is perverted love. The human heart, endowed by
with the capacity to desire the infinite, wilfully defects that inner
to form the only object which could fulfil it to apply it to a finite
despite end. The sinner, while knowing that God alone can
emptiness, dethrones God and replaces him by an idol.

As long as he lives on earth, the sinner, realising the disorder in which he lives, is given a chance to repent. But death fixes his choice for eternity. If he persists till death in his perverted love, he makes himself unable to love anything but his own sin. God becomes to him the object of supreme hatred, the hostile intruder reminding him that his life is a gigantic failure. Clinging with despair to the object of his choice with the full consciousness that his love has been squandered, he builds up his own hell where true repentance is impossible. Hell is the realm of perverted love, the realm of frustration and resentment. Hell is the eternal ratification by the sinner of the wrong choice made by him upon earth. Hence, the torment of hell can have no purifying effect. Paolo and Francesca can no longer escape from their mutual embrace.

Repentance opens the door of divine mercy. The sinner who, before death, repents for his sin is admitted, after death, to Purgatory. Because, in spite of his sorrow for sin, his perverted love leaves upon his heart the marks of inordinate attachment, he must pass through a process of purification which will restore in him the right ordination of desire, without which the vision of God is impossible. The sufferings of Purgatory are terrible but they are accepted and welcomed because they hasten the advent of liberation. The whole atmosphere of Purgatory is one of hope and chastened peace. Purgatory is the realm where love is restored to its pristine purity, where the damages of sin are repaired. It is the realm of hope and the threshold of JOY. ✓

Up to that threshold was Virgil able to guide Dante. Beyond, where the wonderful bliss of Paradise reveals in its fulness the richness of divine love, Virgil was unable to proceed. Human wisdom cannot penetrate the length and breadth, the height and depth of God's infinite love. Human wisdom is also a threshold opening on the palace of divine revelation. Virgil's mission has come to an end. His pupil must be handed over to Beatrice. The final stage of Dante's journey is about to begin. The poets have reached the border of the Sacred Wood. A stream separates them from it. Soon the great pageant appears and, on the flowery car, Beatrice, veiled and stern, is immediately recognized by Dante.

And instantly, for all the years between
 Since her mere presence with a kind of fright
 Could awe me and make my spirit fade within,
 There came on me, needing no further sight,

with strong power of love,
to all its mastering might
(*Purg. XXX, 34-39*)

At long last, Dante turns to Virgil for support

For he had left me and we stood
All alone. Virgil, dear father, most
Kindly be to me for my soul's good.
(*Purg. XXX, 49-51*)

THE FIRST REAPPPEARANCE

revelation of courtly love, the first encounter between
Dante and a woman before us the overpowering sway wielded by
her infatuated lover. Let Dante make no mistake:
Beatrice who addresses him, not a phantom or an illusion.
Dante charged with such cutting irony, that Dante is frozen
child rebuked by a stern mother.

But how well we are indeed, we are
to rise. How hast thou deigned to climb the hill?
To tell them not know that man is happy here?

Beatrice's remembrance of the love-trials of the Court of Aquitaine,
Beatrice is addressed by other courtiers who take pity on the
Dante. Their compassion releases in him the flow of tears which
had frozen

But when I heard them in sweet harmonies
More pity me than if they did protest:
"Fools, why put him to a shame like this?"
The icy bonds which held my heart compressed
Melted to breath and water, and through eyes
And mouth burst forth in anguish from my breast.
(*Purg. XXX, 94-99*)

It is in the single-minded pursuit of their love that the knights
find the potent stimulus to virtue and perfection. Betrayal meant

degradation. Thus Beatrice, unmoved by the tears of Dante, justifies her severity: "Here is a man whom both nature and grace had endowed with extraordinary qualities which should have yielded a wondrous harvest. I, Beatrice, was loved by him, many years ago.

I with my countenance some time indeed
Upheld him; my young eyes his beacons were
To turn him right and in my steps to lead.

(*Purg.* XXX, 121-123)

Had he remained faithful to the inspiration of that great love, he would have no reason for crying now. Unfortunately, after my premature death,

His mind was turned from me, his heart estranged;
And by wild ways he wandered, seeking for
False phantoms of the good, which promise make
Of joy, but never fully pay the score".

(*Purg.* XXX, 126-132)

Thus spoke the Lady-judge to the assembled court. Then turning to the accused she demands a confession. Twice she presses him to answer and draws from him a 'Yes' muffled by sobs. Relentless, the offended lady drives the point home:

In that desire of me which bore
Thy love along with it to seek the Good
Past which there nothing to be eager for,
What didst thou find? What pitfalls on the road?
What chains? that thou shouldst cast all hope away
Of pressing onward as a traveller should?
And what allurements, what advantages, pray,
Seemed in those rival favours so to lie
That thou must bow and scrape to such as they?

(*Purg.* XXXI, 22-27)

At this point Dante finds the strength to confess his fatal illusion and answers Beatrice's question, "What didst thou find?"

"Things transitory with their false delight,"
Weeping I said, "enticed my steps aside,
Soon as your face was hidden from my sight".

(*Purg.* XXXI, 34-36)

had reduced him to the utter misery of the repentant sinner have now assumed a fascinating loveliness which is going to increase as the ascent towards the Living Centre proceeds.

Human love with the refinement conferred on it by courtly love had been Dante's inspiration at the time when he wrote his *Vita Nuova*. The ethereal quality of his love seemed to clothe the image of Beatrice with a spiritual transparency which he was unable to define until the day when a wonderful vision was given to him. "That vision", so he tells us in the concluding lines of *Vita Nuova*, "determined me that I would say nothing further of this most blessed one, until such time as I could discourse more worthily concerning her. . . . Wherefore if it be His pleasure through whom is the life of all things, that my life continue with me a few years, it is my hope that I shall yet write concerning her what has not before been written of any woman." Now Dante has understood the transparency of love. Having been put on the right path through the guidance of human wisdom, he has found again his lady-love, "that blessed Beatrice who gazes continually on God's countenance", and it is through her that the divine light of the revelation of God's love reaches his heart. Let human love grow opaque and become its own mirror, and the gate of hell is open to receive it in the realm of darkness. When human love begins, through repentance, to loathe its opacity, it enters on the path of purification: the cleansing, hurtful as it is, is the pledge of joy. When love is purified, it shines with the transcendent light of the eternal source of love and leads the lover beyond itself into the inaccessible radiance of divine love. Thus Dante, fascinated by the transparent beauty of Beatrice, follows her in that movement of spiritual gravitation by which all things tend to their source.

VI. THE CONSUMMATION OF LOVE:

That upward movement, however, while answering to the deepest aspiration of man, cannot be achieved through the light of human wisdom or through the effort of human virtue. [Wisdom without revelation and virtue without divine grace can lead only to Limbo, that place where,

We heard no loud complaint, no crying there,
No sound of grief except the sound of sighing
Quivering forever through the eternal air.

(*Inferno* IV, 25-27)

and he, together with
his eyes, looketh tranquil eyes, and great
calm carriage and attitude,
and he, calm and in voice sedate
(*Inferno*, IV, 112-114)

of the Church of the medieval Church, although his
when he thinks
of the great and sovran
of that I had dwelt suspended.
(*Inferno* IV, 44-45)

more conformism: he himself knew the trials and
of man to the limit of his endurance and make him
of the loving God. "It is his personal spiritual
him the power to give a new life to traditional
of that Vossler, *Medieval Culture: An Introduction*
(*Times*, Vol. I, p. 81) }

of theological speculations of the twelfth and thirteenth
after re-examining the general doctrine of the universal
of Virgil had expounded it, re-affirms the sad privilege
of the poet.

has the power to stray.
of the course, though launched by that strong thrust,
of the at times, and go his wilful way
of his first impetus and upward route
of the earthward by some fair false love.
(*Par.* I, 130-135)

of that evil inclination is to be found in the sin of the first
of, refusing to submit to God's will,
of in his own damnation all his strain.
(*Par.* VII, 27)

of the whole, unable to regain its primal integrity, until, "by
of the eternal love", God united in the person of his Word
of the human nature which sin had estranged from each
of the giving to man in the incarnation of Christ, makes it

possible for man to give himself to God, through Christ. Christ is the pivot on which the twofold love revolves: God's infinite love for sinful man, and man's redeemed love for God. The whole initiative is God's. It belongs to man to give or to refuse his response. Redemption being based on love cannot be automatic: for love's free gift demands a free response.

Human love is a reflection and partial expression of that infinite love by which God chose mankind as his bride. The revelation of God's love in Holy Scripture is much more than a purely intellectual message: it is an appeal to the heart of man to realise that no human love can close itself upon itself. The very dynamism which is at the heart of human love impels it to transcend itself and to find its climax, beyond all human passion, in an unconditional surrender to the love of Christ, and, through that love, in the ineffable joy of contemplating the source and goal of all that is, lives and loves.

Beatrice is appointed by God to lead her lover to those heights where his love for her will reach beyond any created beauty into the effulgence of uncreated light. In the ascent from sphere to sphere leading towards the divine centre it is the increasing radiance of Beatrice which gives Dante the strength to gaze upon the light which human eyes dare not face:

But Beatrice appeared all smiles and glowing
 With beauty.....
 This gave me strength to lift mine eyes up where
 I stood, and find me raised to loftier bliss
 Beside my lady....
 (*Par.* XIV, 79-84)

One moment, Beatrice looks lovingly at him; the next moment her eyes gaze upwards as though reminding him that their love can never feed on mutual fascination but follows an irresistible impulse towards a summit which both transcends and activates all love.

I gazed upon her beauty eye to eye....
 (*Par.* XXII, 154)

Then,

my lady stood, intent to feast
 Her gaze upon that region where the sun,
 Climbing at noon, appears to hasten least.

griefed in longing, with as one
that does something more desire
to go to the quiescence won.
(*Par. XXIII, 10-15*)

As the light for Dante's eyes, he is reassured by
the fact

is dead, but overcast.
And through this bless'd and pious
to her gaze such power to heal
in the hands of Ananias.
(*Par. XVI, 9-12*)

And so, the fire enkindled
when Dante's eyes rested upon her youthful charm,
the yearning for the Eternal Lover,
which in this Court all longing sates
the thought is of every text
the accents soft or loud dictates.
(*Par. XXVI, 16-18*)

And those lovely eyes
which Love made a noose to capture me,
(*Par. XXVIII, 12*)

due to the brightness to the fact that the divine radiance finds
itself an ever purer mirror in which to reflect itself

As in a looking glass a flame is caught.
(*Par. XXVIII, 4*)

And when the divine brightness is so vividly reflected that
the presence of a mystery which no words can express:

From the first hour I looked upon her face
In this life, till that vision, I could trust
The poet in me to pursue her praise;

Now in her beauty's wake my song can thrust
Its following flight no farther; I give o'er
As, at his art's end, every artist must.

(Par. XXX, 28-33)

Beatrice, conscious that her mission is nearing its end, opens the veil beyond which Dante will no longer need her guidance, and introduces him into that,

Luce intellectual piena d'amore,
Amor di vero ben pien di letizia,
Letizia che transcende ogni dolzore.

(Par. XXX, 40-42)

Light, Love and Bliss, beyond all human delight, beyond all human joy, beyond all human wisdom. Far from regretting the human love through which Dante had made her the object of his longing, she witnesses with pure delight the eagerness of her lover to reach out beyond anything she could ever offer him. (Par. XXX, 70-72)

Dante is granted the vision of Paradise, in its general form and style: an immense rose of snow-white purity on whose petals all those redeemed by Christ are seated, "tier upon tier, on myriad thrones, rising from every side", Plenitude and harmony, beauty and bliss reign supreme, while all eyes are fixed in worshipping wonder on the centre of the rose, where the trinal light shines as one star, filling all with delight. There, at the centre, the *lumen gloriae*

Reveals the Maker to created mind.
Which in His sight alone finds peace for aye.

(Par. XXX, 101-102)

The contrast between earth's profanity and strife-torn discord and Paradise's eternal peace and harmony fills Dante with amazement:

I, coming to holiness from the profane,
To the eternal from the temporal,
From Florence to a people just and sane.
Into what stupor, then, must I needs fall!

(Par. XXXI, 37-40)

to seek her guidance, Dante finds that Bernard is standing at his side, benign and gentle. He tells Beatrice he's sent him. He points out to him the place where Beatrice on the snow-white rose,

When at a word I lifted up my gaze,
I saw her in her glory crowned,
Descend from herself the eternal rays.
(*Par.* XXXI, 70-72)

The grouping of the lovers is without false pathos: they have found the true meaning of their love. So Dante, his eyes fixed on Beatrice

He had led me, a slave, to liberty,
By every path, and using every means
Which to fulfil this task were granted thee.
(*Par.* XXXI, 85-87)

At last, at a last smile, then Beatrice
to the eternal fountain turned her head,
(*Par.* XXXI, 93)

that fountain from which all love flows and into which all love is called to find fulfilment. St. Bernard directs Dante to lift up his gaze

Now to that face which most resembles Christ,
(*Par.* XXXII, 85)

the face of Mary, the Virgin-Mother. Before his long pilgrimage comes to an end, before he returns to earth to complete the journey which has anticipated, Dante is invited to "penetrate, with his gaze, into Eternal Love. St. Bernard addresses a fervent prayer to Mary, beseeching her to cleanse Dante's sight and, by the strength of the vision he granted to him, to keep him "secure from human impulse", until he reaches the final consummation. Following the gaze of Mary, Dante's vision ascends to a height where his mind

bedazzled and amazed,
Stood fixed in wonder, motionless, intent,
And still my wonder kindled as I gazed.

That light doth so transform a man's whole bent
 That never to another sight or thought
 Would he surrender, with his own consent;
 For everything the will has ever sought
 Is gathered there, and there is every quest
 Made perfect, which apart from it falls short.

(*Par. XXXIII, 97-105*)

The mystery of God's innermost life reveals itself as the most intimate exchange between being, knowledge and love; in that eternal exchange, the image of Christ's humanity appears, showing that in Christ, has merged into eternity:

In that abyss I saw how love held bound
 Into one volume all the leaves whose flight
 Is scattered through the universe around.

(*Par. XXXIII, 85-87*)

The lover who had gone astray, enticed by "things transitory, with false delight", has been brought back, by the power of true love, to the realisation of that "prime volition" which he shares with the whole universe and which is nothing but the universal yearning for God's light and bliss. Having obtained, for a fleeting moment, the fulfilment of that yearning, Dante realises the splendour of the God-given harmony in which everything that exists is impelled by the one and same loving power.

High phantasy lost power and here broke off;
 Yet, as wheel moves smoothly, free from jars,
 My will and my desire were turned by love,
 The love that moves the sun and the other stars.

(*Par. XXXIII, 142-145*)

Except where mentioned otherwise all quotations from the *Divine Comedy* are taken from D. L. Sayer's translation.

Although Sanskrit drama is alien to Aristotelian criticism, Aristotle's definition of drama as imitation of action can be applied to it. There is doubt in both *Nāṭyaśāstra* and the later Sanskrit treatises on drama that drama has been defined as imitation of condition or situation (*avasthānamukhyā*), but critics take this definition too literally when they interpret it as imitation of non-action and cite it as a significant point of difference between Sanskrit drama and the drama according to Aristotle. A. B. Keith, for instance, says: "The doctrine that drama is an imitation (*anukṛyā*) does not differ from the doctrine of Mimesis, but there is an essential distinction in what is imitated or represented; in the Sanskrit it is a state or condition, in Aristotle it is action, a distinction absolutely in accord with the different geniuses of the two peoples."¹ In order to answer such critics or, in other words, to establish my thesis, I shall have to investigate whether or not the term *avasthā* (literally, condition or situation) here connotes non-action. I propose to do this in a two-fold way, by first looking into the theory and finding out whether there the morphological analysis of drama argues for action or for non-action, and then looking into the plays for further and more authentic evidence.

As in Aristotle, in the Sanskrit dramatic theory plot (*itivyākṛtā*) is the primary morphological aspect of drama. It has five elements (*tanūprākṛyā*) through which the subject-matter (*vastu*) is presented: the germ (*bīja*) or the first manifestation of the subject-matter, the prominent point (*bindu*) or further manifestation, episode (*parākā*), incident (*prakara*) and denouement (*kārya*).² Plot also has five junctures (*sandhi*) or structural parts: opening (*mukha*), progression (*pratimukha*), development (*garbha*), pause (*vimarsā*) and conclusion (*nirvahaṇa*). Corresponding to these are five stages (*avasthā*) describing what happens in the play in terms of its hero: (a) beginning (*ārambha*) or "that part of the

play which merely records the eagerness about the final attainment of the result with reference to the germ (*bīja*)";³ (b) efforts (*prayatna* or *yatna*) or the "[hero's] striving towards an attainment of the result when the same is not in view, and showing further eagerness [about it]";⁴ (c) possibility of attainment (*prāptisambhava* or *prāptyāsā*) or "when the attainment of object is slightly suggested by an idea";⁵ (d) certainty of attainment (*niyatā phalaprap̄ti* or *niyatāpti*) or "when one visualizes in idea a sure attainment of the result"⁶ or, as Keith interprets it, "certainty of success if only some specific difficulty can be surmounted";⁷ (e) attainment of the result (*phalayoga* or *phalāgama*) or "when the intended result appears in full at the end of the events [of a play] and corresponds to them."⁸ This attainment, the theory adds, is related to one or more of three of the four aims (*varga*) of human existence: duty (*dharma*), wealth (*artha*) and pleasure (*kāma*).⁹

No doubt this is a lamentably brief rendering of the elaborate, in fact over-elaborate, morphological analysis of drama in the Sanskrit dramatic theory, yet it may be sufficient for our present purpose. (What we here note is that, according to this theory, drama must have a plot, and that plot must have a subject-matter from its inception to its fruition. In other words, drama must depict a movement, complete with a beginning, a middle, and an end. Now a condition or situation is, by definition, static. It involves a person no doubt, but only in a static relation to the outside object. When Duṣyanta, for example, comes to the hermitage and sees Śakuntalā there, he is involved only in a situation. But the moment he falls in love with Śakuntalā, a movement begins and Duṣyanta is beyond the situation. So a representation of Duṣyanta's sight of Śakuntalā will not constitute drama, for which the dramatist will have to make Duṣyanta fall in love with her (or, for that matter, take any other attitude to her¹⁰) and hence desire union with her. And this is what the Sanskrit dramatic theory implies when it says that the play has to start with a depiction of "an eagerness about the final attainment of the result." There has to be a movement of the psyche towards something, a purpose, for which the hero will then strive, and strive till attainment.)

(Now purpose or motivation is the keyword in the Aristotelian conception of dramatic action. When Aristotle says that drama is imitation of action, he does not thereby mean, as Francis Fergusson notes,¹¹ that drama imitates outward actions of a man. Outward actions are certainly represented in drama, but they do not exist there for their own sake. They exist as expressions of some purpose or motivation which operates

in the heroic psyche. For example, in *Oedipus* the king's agon with the gods appeals to us not as an action in itself, but as a step taken by Oedipus towards fulfilling his purpose "to find the slayer of Laius,"¹¹ the purpose which underlies not only this episode but all subsequent action in the play. So it is a purpose or motivation that the dramatist is primarily interested in, and the action which he imitates consists in that. Action, therefore, is essentially a movement of the psyche, "movement," as Fergusson quotes from Dante, "of spirit."¹² It is clear then, that since the Sanskrit dramatic theory describes drama as movement from a purpose to its attainment, Sanskrit drama, according to this theory, is imitation of action and not imitation of non-action, either would often have us believe.¹³

Let us now see how far the actual dramatic practice bears this out. I shall consider here six plays by six major dramatists, plays which are pretty much representative of Sanskrit drama at its best: Kālidāsa's *Shakuntala* (*Abhijñānaśākuntala*), Bhavabhūti's *Rama's Later History* (*Uttararāmacarita*), Śūdraka's *Little Clay Cart* (*Mṛcchakaṭikā*), Bhāsa's *Dream of Vāsavadattā* (*Svapnavāsavadattā*), Harṣa's *Ratnāvalī* and Viśakhadatta's *Signet Ring of Rakshasa* (*Mudrārākṣasa*).¹⁴ The first act of *Shakuntala*, I have pointed out above, shows the birth of a purpose in Duṣyanta's desire to attain union with Śākuntalā. In Act II by accepting the hermits' request to protect their hermitage for some days during Kṛṣṇa's absence and by sending Vidūṣaka to substitute for him in his mother's fasting ceremony and by thus implying his desire to stay close to Śākuntalā, Duṣyanta gives clearer expression to this purpose. With Duṣyanta's discovery that his love is passionately answered, Act III brings the purpose to the fore and promises its fulfillment. But the purpose is fulfilled only partially, for, as we learn in Act IV, before his Duṣyanta's business in the hermitage is finished, and he returns to court. And although in returning he carries a desire to send for Śākuntalā soon, after Durvāsas' curse this purpose is lost; hence Śākuntala's rejection by Duṣyanta in Act V. However, as soon as the recognizing ring is recovered in Act VI and Duṣyanta's memory awakened, the purpose re-asserts itself. Duṣyanta's suffering in the act, as it were, purifies the purpose, and thus qualifies him to attain its fulfillment, which follows in Act VII with his union with his son and a reunion with Śākuntalā. The plot of *Shakuntala*, then, is essentially the story of a purpose or motivation: of its birth, its partial fulfillment, its temporary death, its resurrection in a purer form, and its final fulfillment. In other

words, the action Kālidāsa imitates is "to attain union with Śakuntalā."

"To be both a loving husband and a good king" is the action imitated in *Rama's Later History*. A twofold action or motivation, it is first hinted as early as the beginning of Act I with Aṣṭāvakra's message from the elders asking Rāma on the one hand to fulfill all Sītā's wishes and on the other to propitiate his people. In the mural episode Rāma is guided by the first of these two motivations, while the second lies dormant. Towards the end of the act, when the spy Rāma had appointed to learn his people's opinion about him brings him the shocking news, the second motivation rises, resulting in a conflict between the two motivations. With Rāma's decision to propitiate his people by sacrificing Sītā, the first motivation is frustrated. But it is not lost; Rāma carries it deep down in his heart, where it causes him suffering. It comes to the fore again in Acts II and III, when following his kingly duty (the *sūdra* ascetic episode) Rāma comes to the forest which is filled with Sītā's memories. The invisible presence of Sītā there, almost as a symbolic projection of Rāma's imagination, intensifies this motivation. Further intensification comes from his meeting with Lava and Kuśa with whom he feels a mysterious tie, and from their reference to Sītā while quoting from Vālmīki's poem about his life. The climax, of course, is reached in the play within the play, at the end of which the guardians restore Sītā to Rāma, thus bringing this motivation to fulfillment. And with its fulfillment it is reconciled to the other motivation which has been present all along, though disunited from it. The reconciliation is perhaps symbolized in Śatrughna's return after victory over Lavaṇa. Thus, the rise of a twofold motivation, its split into two incompatible motivations, the supremacy of one at the expense of the other, the other's emergence and fulfillment, and so the reconciliation of the two—this is what Bhavabhūti represents in his play.

The play by Śūdraka, *The Little Clay Cart*, has a rather elaborate plot. Apart from the hero and the heroine, there is also in it a villain, Saṁsthānaka, whose actions arise from his desire to possess Vasantasenā. The play all but begins with him, in the act of pursuing Vasantasenā through the streets of Ujjayinī at night, asking her to submit to him. His next action in the play, the strangling of Vasantasenā in his pleasure garden, is also an expression of the same motivation, though now turned upside down. Saṁsthānaka's subsequent accusing of Cārudatta with Vasantasenā's murder is a consequent action in keeping with his character as a bragging, foolish, and cowardly villain, and not suggestive of any

motivation at all. The actions of Cārudatta in the play are motivated by love for Vasantasenā as well as by his sense of honour. Love alone motivates Vasantasenā's actions, but to a more marked degree than in the case of Cārudatta, for her actions betray a clearer purpose to attain an honourable union. Note that it is she who takes the initiative to open the first night her jewel-box with Cārudatta, and then comes back in the wake of the series of incidents that happen to the box, incident by incident, in which her skillful arranging is apparent. However, with her union to Cārudatta, their love-motivation reaches some kind of a fulfilment and the play seems to come to a stop. Yet it really cannot stop for the villain's motivation is still alive and claims completion. Hence the mistaken carriage episode, leading Vasantasenā into the hands of the *śatadhanuka* in Act VIII. The episode of Āryaka's escape engrafted on the mistaken carriage episode might at first glance seem to be an entirely separate strand in the plot. But it is related to Cārudatta's desire for restoration to prosperity at the end of the play following his firm union with Vasantasenā. Also it is Āryaka who as new king grants Vasantasenā the status of Cārudatta's wife, thus crowning her and Cārudatta's fulfilled joint motivation or crowning the play's completed action to attain an honourable union."}

In both *The Dream of Vasavadatta* and *Ratnāvalī*, which turn round the same figure, King Udayana, and have similar plots,¹⁵ the action is directed by Yaugandharāyaṇa's. In the former his immediate purpose is to restore Vasavadattā to Udayana after his marriage with Padmavatī. But this is part of a larger purpose which is already afoot when the play opens to strengthen Udayana's defence against an enemy by a marriage alliance with Padmavatī's father. It was for this that he arranged a mock marriage which "killed" Vasavadattā, because unless he "lost" Vasavadattā Udayana would not marry again. Now that Vasavadattā is "dead," there is hope for a marriage with Padmavatī. The larger purpose is fulfilled in the course of the play, but before it is fulfilled the purpose within the larger purpose arises. Hence Yaugandharāyaṇa's leaving Vasavadattā with Padmavatī, the episode with which the play opens. Thus the whole of *The Dream of Vasavadatta* is, as it were, a play within a play, with Yaugandharāyaṇa directing it. *Ratnāvalī* too is a play within a play in the same way. Yaugandharāyaṇa's action there is to arrange a marriage between Udayana and Ratnāvalī. And this cannot be done, as he himself says at the end of the play, without Udayana and Ratnāvalī's falling in love with each other. Hence Ratnāvalī's disguise as Sagarikā in

queen's retinue and the subsequent turns of action in the play: the magician and the "fire."

Like *The Dream of Vasavadatta* and *Ratnāvalī*, Viśākhadatta's *Signet Ring of Rakshasa* has a very clear action: "to bring Rākṣasa over to Candragupta's side and thereby ensure the latter's political victory." The action is Cāṇakya's who, in order to fulfill his purpose, stages, as it were, a full-length play within a play. First he surrounds Rākṣasa with spies who pretend to be deserters from him and to be Rākṣasa's friends. Jīvasiddhi is "exiled," Siddhārthaka helps Rākṣasa's friends Śakaṭadāsa escape the "stake"; naturally they are welcome to Rākṣasa's camp. Cāṇakya also surrounds Malayaketu with spies; Bhāgurāyaṇa and others "run away" and "join" him. Their business is to plant distrust in Malayaketu for his minister Rākṣasa. In the meantime Cāṇakya arranges a mock quarrel between Candragupta and himself, as a result of which he is "disgraced." This gives Rākṣasa hope, which is interpreted to Malayaketu by Bhāgurāyaṇa to be an indication of Rākṣasa's possible motive to sell out Malayaketu to Candragupta. After all, says Bhāgurāyaṇa, Rākṣasa is Cāṇakya's enemy, not Candragupta's. Then follows Jīvasiddhi's false confiding to Malayaketu that it is Rākṣasa and not Cāṇakya who has had his (Malayaketu's) father killed. And in the wake of this appears Siddhārthaka apparently trying to run away with a letter (and a jewel-box) from Rākṣasa. A faked letter, but Malayaketu is duped. He discharges Rākṣasa. Cāṇakya's next move is to arrange a mock execution of Candanadāsa, whom he had already thrown into prison for sheltering Rākṣasa's family. A pretended friend of a friend of Candanadāsa's meets Rākṣasa and "puts" a noose around his neck, saying that he is committing suicide out of grief for his friend who is killing himself for *his* friend Candanadāsa's imminent death. The purpose, of course, is to arouse Rākṣasa's pity for Candanadāsa so that he may give himself up to Cāṇakya to save his friend, which is exactly what happens. Thus the curtain comes down on the play within the play, and by reconciling Rākṣasa to Candragupta Cāṇakya fulfills his action.

My attempt above has been to show, with evidence from both theory and practice, that Sanskrit drama involves imitation of action, and not mere imitation of situation, as critics taking the theorists' cryptic definition too literally would often have us believe. But critics sometimes object to the application of the Aristotelian definition to Sanskrit drama on another ground also. They say that Sanskrit drama has an

emotion which makes it lyrical but not quite dramatic in the Aristotelian sense. There is no denying that Sanskrit drama often has more emotion than do the plays of Sophocles, for example. But this is not, in itself, as presently, that does not necessarily make it undramatic. Also we should be on our guard here against making a hasty generalization: some plays certainly are emotion-dominated, but there are also plays which contain very little emotion. One good instance is the play we have just discussed: *The Signet Ring of Rakshasa*; it has a predominance of action (in the ordinary sense of the term, as opposed to emotion) no less than does *Oedipus*, Aristotle's dramatic archetype.

{ In order to be dramatic in the Aristotelian sense, a play has to have action. And this action, we have seen above, means motivation. And since motivation is a movement of the psyche and since the psyche includes both reason and emotion or, more properly, passion, dramatic action can arise as much out of passion as out of reason. This is what Aristotle means, as Fergusson reminds us,¹⁷ when he speaks of "pathetic and "ethical" motivations.¹⁸ One is as legitimate as the other, although probably Aristotle's preference lies with the latter. Now if the critics mean, when they say that Sanskrit drama has an overcharge of emotion that emotion is the source of dramatic action in a Sanskrit play, then this, clearly, is no argument for holding that Sanskrit drama is undramatic. Witness Shakespearean drama; is not its motivation in many cases "pathetic?" What produces the action in *The Winter's Tale*, for example, if not a passion—jealousy? Cannot Shakespearean tragic hero be considered as "slaves of passion," and Shakespearean tragedy "studies of passion?"¹⁹

{ But by overcharge of emotion in Sanskrit drama the critics may very well mean a predominance of emotion on stage. And on that ground they might deny Sanskrit drama any dramatic character, maintain that drama should present outward action on stage and not emotion. But outward action is not necessarily the only expression of dramatic action; emotion or passion can as well be that. In fact, in successful plays outward action and passion are both presented, and presented, of course, in interrelation to one another. In Greek drama passion generally is presented by the chorus, and action by the other dramatic personae. In Shakespearean drama characters themselves present both passion and action.} The following is a brief outline of the passion-action relationship in *The Winter's Tale* with reference to Leontes to the entrance of Time's Chorus; it may serve to illustrate

interlocking of passion and action in such a successful drama as Shakespeare's.

	Situation	Passion	Action
I. ii	Hermione and Polixenes' friendship (demanded by Leontes)	Leontes' jealousy—incipient when the scene opens, takes form in the course of it	(a) Leontes "angles," (b) tries to convince Camillo of Hermione's betrayal in spite of Camillo's attempts to bring him back to his senses, (c) asks Camillo to poison Polixenes [Subsequently, the action of Camillo in rescuing Polixenes]
II. i	Aftermath to the departure of Polixenes and Camillo	Reason for suspicion being seemingly confirmed, Leontes rages	Imprisons Hermione on charge of adultery with Polixenes and of political complicity with Polixenes and Camillo. Ordering a public trial to be held soon, he sends messengers to Apollo's oracle. [Subsequently : (a) Courtiers scandalized, make feeble attempts to convince Leontes of Hermione's innocence; (b) Paulina takes bold action]
II. iii	Paulina with the new-born baby	More rage	(a) Leontes insults Paulina, (b) banishes the baby (Antigonus to carry it to a foreign land and leave it there)
III. ii	(a) Apollo's oracle (b) News of Mami-lius' death (c) News of Hermione's "death"	(b) With sudden illumination, remorse and sorrow (c) More sorrow and remorse	(a) Disregards the oracle (b) Begs pardon for his misdeeds (c) Resolves to live a life of penitence.

There are, of course, some plays where outward action is reduced to a minimum. *Rama's Later History* is often held to be such a play.

to ask whether or not there is here an over-abundance of emotion. Each question is whether the play has a plot. For no dramatic action can be externalized. To be external, for plot is "the arrangement of the action which a motivation is born and brought to completion" (or negatively). Naturally, emotion alone cannot be externalized; it has to be outward action for it.) Now, although *Rama's Later History* is not crowded with outward action as is a Shakespearean play like *The Signet Ring of Rakshasa*, or *The Little Clay Cart* it does matter if yet has the necessary amount. (The emotion in *Rama's Later History* would have been the case if Rāma had come on stage at any point, and had merely poured out his sorrow and grief at the loss of Sita; (the emotion in it is organically related to the action. And that is what emotion has to be in a plot.) Thus, if the over-abundance of emotion, *Rama's Later History* has a plot, the one that successfully carries the play's underlying action to its completion and thereby makes the play an imitation of action.

[1] *The Sanskrit Drama in its Origin, Development, Theory and Practice*, (London, 1909), p. 133.

[2] All five are present only in a fully worked-out play, a *nāṭaka* or *prakarana*, for example. The same is also true of the other divisions of plot.

[3] *Sanskrit Drama*, trans. Manomohan Ghosh (Calcutta, 1951), XXI, 9.

[4] *Ibid.*, XXI, 10.

[5] *Ibid.*, XXI, 11.

[6] *Ibid.*, XXI, 12.

[7] *Ibid.*, pp. 297-298.

[8] *Sanskrit Drama*, XXI, 13.

[9] *Ibid.*, XXI, 17.

[10] Perhaps attitude can be said to be the minimal requirement for drama, for, as Pramoth Bhoke holds in his theory of motivation, attitude is incipient action.

11 See "Introduction," *Aristotle's Poetics* (New York, 1964), p. 8.

12 I am referring to Fergusson again (*op. cit.*, p. 40) to whom I am mostly indebted for this interpretation of the term action.

13 *Op. cit.*, p. 8.

14 Incidentally, Brahmā, the divine originator of drama according to a tradition preserved in Bharata, said: "The drama, as I have devised, is a mimicry of actions and conducts of people, which is rich in various emotions, and which depicts different situations." (*Op. cit.*, I, III). This is a truer description of Sanskrit drama than the critics' rendering of the cryptic phrase *avasthānukṛti* as imitation of non-action.

15 These plays have been recently "transcreated" into English by P. Lal (*Great Sanskrit Plays*, New York, 1964) who holds with Keith that Sanskrit drama is not imitation of action. My selection of these plays here, however, is not motivated by any desire to argue with Mr. Lal, although obviously I hold an entirely different view.

16 The chief source of Harsa's *Ratnāvalī*?, as critics suggest, might have been Bhāsa's *Dream of Vasavadatta*.

17 *Op. cit.*, p. 12.

18 See *Poetics*, trans. S. H. Butcher, XVIII.

19 I am referring to Lily B. Campbell's *Shakespeare's Tragic Heroes: Slaves of Passion* (Cambridge, 1930).

20 *Poetics*, VI.

to look her guidance, Dante finds that
she is standing at his side, benign and gentle. He
points out to him the place
the snow white rose.

And I lifted up my gaze,
I saw her in her glory crowned,
to see her all the eternal rays.

(*Par. XXXI, 70-72*)

There is without false pathos: they have found the
eternal love. So Dante, his eyes fixed on Beatrice,
called me, a slave, to liberty,
path and using every means
to fulfil this task were granted thee.

(*Par. XXXI, 85-87*)

And so, then Beatrice
the eternal fountain turned her head,
(*Par. XXXI, 93*)

From which all love flows and into which all love is called
And Bernard directs Dante to lift up his gaze

that face which most resembles Christ,
(*Par. XXXII, 85*)

the Virgin Mother. Before his long pilgrimage comes
he returns to earth to complete the journey which he
Dante is invited to "penetrate, with his gaze, into the
Bernard addresses a fervent prayer to Mary, besee-
cause Dante's sight and, by the strength of the vision to
keep him "secure from human impulse", until he
consummation. Following the gaze of Mary, Dante's
to a height where his mind

bedazzled and amazed,
I stood in wonder, motionless, intent,
still my wonder kindled as I gazed.

11 See "Introduction," *Aristotle's Poetics* (New York, 1964), p. 8.

12 I am referring to Fergusson again (*op. cit.*, p. 40) to whom I am mostly indebted for this interpretation of the term action.

13 *Op. cit.*, p. 8.

14 Incidentally, Brahṃā, the divine originator of drama according to a tradition preserved in Bharata, said: "The drama, as I have devised, is a mimicry of actions and conducts of people, which is rich in various emotions, and which depicts different situations." (*Op. cit.*, I, III). This is a truer description of Sanskrit drama than the critics' rendering of the cryptic phrase *avasthānukṛti* as imitation of non-action.

15 These plays have been recently "transcreated" into English by P. Lal (*Great Sanskrit Plays*, New York, 1964) who holds with Keith that Sanskrit drama is not imitation of action. My selection of these plays here, however, is not motivated by any desire to argue with Mr. Lal, although obviously I hold an entirely different view.

16 The chief source of Harṣa's *Ratnāvalī*, as critics suggest, might have been Bhāsa's *Dream of Vasavadatta*.

17 *Op. cit.*, p. 12.

18 See *Poetics*, trans. S. H. Butcher, XVIII.

19 I am referring to Lily B. Campbell's *Shakespeare's Tragic Heroes: Slaves of Passion* (Cambridge, 1930).

20 *Poetics*, VI.

7-588-~~passion~~

I am one of those that joy in weeping.

—Petrarch.

It may be our lot to worship in terror.

—Yeats

is frequently confused: Schiller for instance uses it loosely. Another example: Sidney Hook in his essay 'The Tragic Sense of Life'¹, after first distinguishing the tragic later refers to tragic experience as 'poignant'. It points out of our modern inability to define or describe specifically: our scepticism and self-consciousness relevant thoughts and attitudes. For the emotion of the objective situation or drama, therefore dependent on the situation, and experience: a sentimental audience of types, a rational audience would dismiss Lear as a highly unrealistic and everyday speech the term has come to mean from the death of statesmen to a fall in the stock market. 'Tragic circumstances' has become a cliché of the law. Williams in his recent book on *Modern Tragedy*² attempts to include car-crashes, social inequality, the broken men and women broken by . . . the deferment and the end of the world. He pursues the argument with consistency against academic purists and political reactionaries, but more than one of obstinacy or lack of sympathy: between the pathos and the pathos there is a difference of perspective which can produce aesthetic effects, though notoriously difficult to define. It may be questionable whether we in our modern world can produce the tragic effect, but its existence has been proved in the past not to be denied.

Aristotle has been the great guide and the great stumbling block. Much of what he says could be applied in practice to plays the direct or which is very different from tragedy. Inevitably in a pioneer theorist laying down the basic principles of art, his terms are too general for subtler discriminations. Greek tragedy itself is not at all homogeneous, with 'happy' and 'unhappy' endings, from the defiance of Prometheus to the submission of the Trojan Women, from the despair of Oedipus the King to the peace of Oedipus at Colonus. The story of Alcestis seems more appropriate to a social comedy. Is it even legitimate to treat the effect of single plays apart from the original trilogies to which they belonged? If no single formula can be found to fit all Attic tragedy, it is not surprising none can be extended to embrace Seneca, Shakespeare, Kleist, Ibsen, Strindberg, and the productions of the 20th century. The key terms pity and fear as used by Aristotle are too vague to be helpful: comedy too might be said to generate pity and fear. Small wonder then that when, after the Renaissance, tragedies were written according to formula, they were quite different from the original productions upon which the formula was understood to be based. The definition of Humphry House, interpreting Aristotle, could apply equally, in fact more aptly, to 18th century sentimental drama:

A tragedy rouses the emotions from potentiality to activity by worthy and adequate stimuli; it controls them by directing them to the right objects in the right way; and exercises them, within the limits of the play, as the emotions of the good man would be exercised.³

It is this moral bias which has bedevilled the whole issue.

The crucial distinction between tragedy and pathos is whether the emphasis is laid on the fear or the pity, and the confusion arises from the fact that each produces the other: we fear the cause and pity the victim. Without a victim there can be no fearful effects, and therefore an element of the pathetic enters into all tragedy. But this inseparability of fear and pity does not mean: the more the pity, the more the fear. On the contrary, the pity may be intensified out of all proportion to the cause, as happened in the 'tearful drama' of the 18th century. Aristotle and Lessing sound very similar on this question of pity and fear. Thus Aristotle:

Pity is occasioned by undeserved misfortune, and fear by that of one like ourselves.⁴

to be rescued for ourselves out of our similarity
with them. It is the fear that the misfortunes to
which we are exposed, may fall on us; it is the fear that
we may become the pitiful object.⁵

It is clear that the quality of the fear is quite
different. The 18th century tragedy is persecuted
not only against Aristotle's dictum that 'A good
person goes from happiness to misery' (unless the 'fatal
error' brought in to square with Aristotle, but little
used in actual plays). In Lillo's *London Merchant*
from the start the hero George Barnwell is seduced by a
woman who induces him to steal money from his uncle
for whom he goes to prison and is executed.
The tale of crime receiving its just deserts, but rather
trapped in a net. Torn between his love for his uncle
and his love of Millwood, George Barnwell no sooner stabs
his uncle than he attempts to rob him, than he throws off his mask:

Oh murdered, martyred uncle! lift up your dying
head, and look upon your nephew in your murderer!—Oh, do not
look upon me! Let indignation lighten from your
face, and let me ere you die! By Heaven, he weeps, in pity
for tears, tears, for blood!

He spent with the chaste Maria whom he had deserted,
in jail, he delivers moral speeches to the unrepentant
play thus combines heart-rending spectacle with moral
that set the fashion for a century or more:

Our hearts and weeping eyes we show
A generous sense of others' woe,
Mark what drew their ruin on,
A warning that, prevent our own.

It is after all a murderer, but in the many plays on the
theme the victim is as innocent as Ophelia, and as long-
lived. After *Nana Sampson* (1755), directly inspired from

Lillo, is typical. The most characteristic feature of this kind of drama is to provoke our pity and indignation by a series of scenes in which the unwavering truthfulness, love, and generosity of the heroine, her father and their faithful servant are set off against the cynical machinations of the seducer and his former mistress. Whereas Sir William Sampson immediately forgives his daughter for running off behind his back (he is only too happy to discover where she is), the cast-off mistress, Marwood (modelled on Lillo's Millwood), plots only revenge, first by dagger then poison. The virtuous honour of Sara, who flies into a fury at the suggestion of a marriage in France, is contrasted with the corruption of Marwood, who is quite prepared to put up with Sara as a temporary infatuation. The confrontation of these two, when Marwood seeks to dismay Sara by revealing 'Miss Oklaff, Miss Dorkas, Miss Moor' etc., merely provokes Sara's scorn for her ten years' compliance. After that Marwood poisons her, and the play closes with a long drawn-out death scene in which Sir William arrives and forgives his daughter, Sara lovingly accepts Arabella (the child of Marwood and Mellemont, whom Marwood had brought in to blackmail Mellemont), Mellemont repents, Sara tears up Marwood's incriminating letter revealing she is the poisoner, and Sir William forgives Mellemont who stabs himself to death over the body of Sara. It is evident even from this cursory sketch that the predominant emotion of this play is pity, and there is very little fear at all. Confronted with the continual spectacle of helpless innocence in distress, our protective emotions are roused, and we feel rather our superior strength than our vulnerability. We would not be deceived by a Mellemont or a Marwood, who come across as petty intriguers, unlike an Edmund or Iago who are not only far more plausible, but embody an awareness of the more pervasive presence of evil in the world than their own specific motivations contain. But Shakespearian evil too is human and moral, unlike that of Greek tragedy.

If we call to mind the heroic world of Greek tragedy beside the world of sentimental 'middleclass' tragedy ('das bürgerliche Trauerspiel' as the Germans called it), it is immediately apparent that the quality of the fear is totally different; in fact this constitutes the chief point of contrast in the effect. The fear we experience in Greek tragedy is not at all like the fear that we—or our friends, or children—may be seduced by a Millwood or a Mellemont. It is not in fact a fear centered in persons at all. In his discussion of *Richard III* in the *Hamburgische Dramaturgie*, Lessing

Yet both mean 'terror' or 'dread' (*Schrecken*)
 and should therefore agree about *Richard III*, for he
 is there 'nothing 'either piteous or fear-inspiring'
 an extremely bad man falling from happiness into
 misfortune. Lessing falls into another false emphasis
 on *Aeschylus*. For (although Aristotle said that tragedy
 is concerned with a set of events), he goes on to lay great
 stress on whom the action is centered, thereby limiting
 the kinds of hero (not too bad, not too good, etc.).
 Both Lessing and Aristotle are strongly moralistic, and
 both in the world of man.) Neo-classical reverence for
 Aristotle has an excessive reliance on Aristotle's interpretation of
 tragedy (fragmented and ambiguous as it is), but the fact that
 Aristotle is two thousand years closer to the subject than we are
 is too infallible. When we consider how close the 18th
 century Shakespeare and how little they understood him—even
 today we may be cautioned against Aristotle too. In
 the transition from an emotional vital age to a rational
 age took place between Greek tragedy and Aristotle as took
 place between Shakespeare and the 18th century. This not only explains
 the moral preoccupation of Aristotle, but also certain conse-
 quences of judgement, like finding Euripides the 'most truly
 rational' although Greek tragedy even so early as Aeschylus does
 extend moral intellect (how could it not?)—even in the case
 of the extent of imposing ('sacralising') a rational moral
 intellect on the essential appeal of Greek tragedy (that which we recognize
 apart from other forms of drama) is not to the rational moral
 intellect offers a spectacle which the rational moral intellect
 deprecates. And this is where the terror comes in. For who
 doubts that the world of Greek drama is far more terrifying than
 the world of Marwoods and Mellefontes! Its primary concern is pre-
 sentation of the incalculable, uncontrollable into the world of
 the appropriately symbolized in the appalling subject matter:
 the Houses of Tantalus and Laius, the madness of Ajax or
 torments of Heracles in his burning tunic, or Prometheus on
 the terrible wound of Philoctetes (far more terrible, because
 more than the bloodthirsty machinations of Richard III). Not
 to mention the tragedy of *Oedipus the King*, so offensive to the rational

moral intellect, come to be considered the greatest of Greek tragedies, and its half mystical continuation at Colonnus as among the most moving. Aristotle himself concedes that the finest stories for tragic treatment come from the legends of those associated with 'some deed of horror'. Lessing sees this as a device for shifting responsibility from the hero:

Far from making terror one of the intentions of tragedy, the ancient writers sought in every way to minimize it, if it was unavoidable that one of their heroes should commit some great crime. They preferred to lay the blame on fate, made the crime into the destiny contrived by an avenging divinity, transformed the free man into a machine, rather than leave us with the horrible idea that human nature could be capable of such depravity.

This is true enough, but Lessing does not realize its significance—indeed its terror! He prefers to contemplate the depravity of a morally responsible man (a Marwood or a Marinelli) rather than suppose a world in which men are denied moral responsibility and subject to fate. Voltaire is more outspoken: in his *Letters on 'Oedipus'* (1719) he denounced the subject matter of *Oedipus*, *Philoctetes*, *Electra*, and *Iphigenia in Tauris* as unmotivated, absurd—'one must add to these events the passions which prepare them.' But the world of Greek tragedy is far from the 18th century world of social and psychological determinism. The 'fear' of Greek tragedy is not of any man, but of the universe itself, of its dark hidden forces (fate) continually threatening our security—fear for our very existence as rational moral beings. Thus ends *The Women of Trachis*:

Women of Trachis, you have leave to go.
You have seen strange things,
The awful band of death, new shapes of woe,
Uncounted sufferings;
And all that you have seen
Is God.⁶

Naturally a deist like Lessing or Voltaire, for whom God must be rational and moral, can make nothing of this. But for the tragic effect, the individual suffering must be such as to call forth this terror: the sufferings of an Oedipus do, of a Sara do not. A progressivist, who believes that

which can be changed, will never find meaning in

only was born of religious mystery, and only in so
full like Pascal, prone to be terrified by the infinities
of our own vulnerability, can we truly respond
to that. (Tragedy begins where rationality fails, and the
to moral rationality is undeserved pain.) Dionysus is
torn to pieces and made whole, destroyed and re-
madness and the madness of his votaries is presented a
human rational purposes—a truth which any religious tradi-
tion. 'Except ye die unto this life . . .'. Even the rational
by *thou shalt*, while presenting the madness as a punishment,
a punishment for denying the power of Dionysus, who
irrationality and control. Dionysus represents the imper-
nature and life itself, which care no more than a forest
law and order. Clearly such forces are terrifying, like
over ('strong brown god'), because they threaten our indivi-
all that we call human. Yet at the same time they are
they created and sustain us, they flow within us—the rebirth
at springtime is the guarantee of our survival. Such is the
out of which tragedy arose. Thus Nietzsche interprets
ritual as self-transcendence in ecstasy, through dancing and
dionysian art wishes to convince us of the eternal joy
stance only we should not seek this joy in appearances, but
appearances'. In this ecstasy we are united with primal being
(*collet*), and accept Nature's eternal law of birth and death:
love and pity, we are the happy-living, not as individuals, but
being being (*das eine Lebendige*) with whose joy in creation
we coalesce.⁸ We overlook the importance of music
tragedy (significantly absent from post-Renaissance European
the Nietzsche, following Schopenhauer's terminology, music is
of that will which is the ultimate reality, and through it
with 'the heart of the world'. Thus tragedy is the conquest
of that which alone is subject to suffering and death. And in
Winkelman's 'apollonian' view of Greek serenity and noble
Nietzsche stresses Greek pessimism—the secret whispered in
to King Midas 'by the wise Silenus, companion of Dionysus':
the mankind would have been—never to be born; the second
to do. This calls to mind the close of *Oedipus*: 'Call no man

happy till he carries ~~ecce~~ happiness down to the grave in peace'. But when this pessimistic insight is given tragic expression, despair is transformed into serenity (*Heiterkeit*), even exuberance. Thus tragedy is life-affirming in the face of terror. These origins were more or less lost sight of as Greek tragedy became increasingly rationalized, so that later tragedy is as much forum as ritual. But in so far as uncontrollable mysteries are evoked and acknowledged, the self-transcendence in awe may still be accomplished. The stress on *hubris* is significant: for it is in so far as man gives way to pride that he affirms his individuality and forgets his vulnerability. This may be seen as a purely moral and social problem, or as a metaphysical principle.

✓ With Aristotle the emphasis is moral, and the suffering is brought about (or somehow made acceptable to us) by an 'error of judgement' (*hamartia*)—which is an odd way of describing the situation of Orestes, Philoctetes, Ajax, and so forth. Oedipus is as little responsible for murder and incest as Dionysus for the circumstances of his birth which led Hera to persecute him. The cause of Oedipus's sufferings is the oracle which doomed him before he was born. (The play is not about an error of judgement which in future men may avoid, but about fate which is unavoidable—and the hubris is man's impulse to forget this uncontrollable menace of the universe.) The moral explanation (Laius's guilt) hardly mitigates this terror, for on what son may not be visited the sins of the fathers? But if Aristotle in the post-Socratic age tended to play down fate and terror, the 18th century was even further removed from the fearful origins. This was the age of optimism and theodicy with God as guarantor of order. Tragedy demands a sense of ultimate unfathomable mystery, but

God said: Let Newton be! and all was light.

However, if the laws of the physical universe had become clear as day, the operation of moral law remained obscure. This in spite of theodicy, which simply did not work at the human level of pain and justice, as Johnson well demonstrated in his review of Soame Jenyns. In the age of Walpole it certainly seemed that

Sometimes Virtue starves while Vice is fed.⁹

There were two reactions to this: one was the lash of satire, the urge to

ridicule and reform; the other was to glorify virtue as its own reward: '...is the reward of virtue bread?' as Pope rhetorically demands. This accorded well with that pitying, protective attitude to weakness, innocence and suffering—Rousseau's *attendrissement*—which is at the heart of the 18th century cult of sensibility. This was far more than a merely patronizing emotion, for it was also self-regarding—pity for 'one like ourselves' (though not in the Aristotelian sense of representative humanity), and admiration for one's own moral development. For sensibility was to a great extent an affirmation of middle-class superiority—an aristocracy of moral feeling—against the traditional aristocracy of birth, or the Enlightenment aristocracy of wit. This is very clear in the case of Richardson, or the antagonism between Rousseau and the *philosophes*. Such opposition between virile heroic and sentimental effeminate modes can be traced back to the troubadour age with its contrasting *amour chevalresque* and *amour courtois*—the latter with its mystical exaltation and renunciation of physical possession may be connected with the low birth of many of the troubadours. As in the 12th, so in the 18th century the two modes co-existed and intermingled, crossing class barriers: in particular the 18th century aristocracy (especially its women) was largely won over to sentimentalism. According to this, moral goodness was a feeling (Shaftesbury's sixth sense), to be cultivated but essentially inborn, and its exercise gave rise to the sweetest emotions (whether distributing clothes to the deserving poor, or weeping over the misfortunes of Clarissa). Thus the dominance of pathos in art is inextricably linked with the rise of sensibility and the cultivation of superior pure emotions.

The sentimental drama rose to gratify these superior emotions, and to preach a moral lesson. Neo-classical theory frankly approved didacticism, so that both sentimental and moral purposes were served by the pathetic contrast between the innocence of the victim and the wickedness of the villain. That unreality which so repels a modern audience was not objectionable to the 18th century which was acutely aware of the 'contrivance' behind all art. Thus characters were sharply divided into good and bad—the good outbidding each other in noble self-sacrifice, while the bad plot, cheat and lie with mephistophelian unscrupulousness. Sara's father is 'honest' Sir William—'the most excellent man, the best father', and Waitwell describes Sara (even after her elopement) as 'the best, most beautiful, most innocent child that has ever lived under the sun'. When Sara receives a letter of forgiveness from her father, she

refuses to open it, because she cannot allow herself to be made happy when she has made her father unhappy. Waitwell—the good and faithful servant with his simple honest heart—has to deceive (for the first time in his life) by pretending the letter is angry, and only then Sara opens it. Whereupon Waitwell preaches the heavenly bliss of forgiveness, and therefore Sara who has ‘the sweetest, tenderest heart’ must accept forgiveness. As for honest Sir William’s letter, in it he blames himself for his ‘severity’ which provoked his daughter’s flight, and welcomes both ‘children’ back to his arms. And when Waitwell returns to reveal that his daughter still loves him: ‘What a balsam, Waitwell, you have poured into my wounded heart!’ This is the world of sensibility, from which pathos springs, the world of Rousseau’s *Nouvelle Héloïse* (1761)—Mackenzie’s *Man of Feeling* (1771), Schiller’s *Robbers* (1781), Hugo’s *Hernani* (1830), or Dickens’s *Oliver Twist* (1838), in all of which the heroes and heroines not only seek to outbid each other in loving self-sacrifice, but reveal a more than human purity of moral sensitiveness. And this purity cannot be contaminated by association with evil—George Barnwell or Karl Moor may murder yet remain unsullied, Sara is seduced but pure, just as Nancy remains good at heart though living with Bill Sikes. Before the century was out this image of victimized goodness had been assimilated with that of Romantic alienation: Goethe’s *Werther*, or Chatterton later dramatized by Vigny.

Whereas in Greek tragedy and Aristotelian theory the good suffer *in spite of* their goodness or indeed may partly bring their sufferings upon themselves by their *hamartia*, it is an underlying conviction of pathos that the good suffer *because of* their goodness. Whereas in tragedy fate is indiscriminating or arbitrary (at the individual level anyway, if not at the level of the family), Romantic pathos conceived its heroes personally singled out by destiny. Not to mention all the *Rene*s and *Manfreds* stricken with the mark of Cain, we can see the pattern clearly emerging in Rousseau’s *Confessions*. On the one hand Rousseau stresses his ‘sensitive heart’ and affectionate trusting nature, on the other hand the fatality which destined him to become the ‘most wretched of men’:

One would say that Providence, which called me to these great afflictions, pushed aside anything which might have prevented me from attaining them.

Continually this fatality is associated with his goodness, as on his

repentent return to *maman* after the Montpellier escapade:

Alas! the sincerity of my return to goodness seemed to promise me another destiny; but mine was written and already begun, and when my heart, full of love for good and honest things, saw nothing more than innocence and happiness in life, I was approaching that fatal moment which would bring in its train the long series of my misfortunes.

Rousseau wilfully distorts the facts in making his fall from happiness thus coincide with his return to goodness, for an earlier letter written to Mme. de Warens reveals that he already knew before leaving Montpellier that Wintzenried had replaced him—and indeed at the very time when he was betraying ‘maman’ with Mme. de Larnage. The very theatricality of Romantic fatalism reveals an underlying acquiescence, for to be thus singled out by destiny is the sign of one’s ‘uniqueness’ (a favourite word with Rousseau): a ‘child of the century’ both complains of alienation, and is proud to be alienated. Thus Romantic pathos is far more intensely self-pity than that pity for ‘one like ourselves’ of which Aristotle speaks, for it is no longer a question of common humanity but of a suffering elite.

There is no such theatricality in Greek tragedy, for there is no such self-dramatizing individual consciousness. The tragic hero represents ‘man’—but Aristotle could not have meant ‘one like ourselves’ in any close and familiar sense, for the plays are not in fact concerned with such persons, but with kings, queens, and legendary heroes. Gilbert Murray in his Preface to Bywater’s translation of the *Poetics*, points out that the word for ‘plot’ is *mythos*: ‘the higher Greek tragedy did not make up fictitious plots; its business was to express the heroic saga, the myths.’ According to Mircea Eliade¹⁰, myths are ‘exemplary models’ of eternal processes, and the purpose of a ritual (such as at the origin of Attic tragedy) is to re-enact these eternal processes, which are connected with the sustenance of life itself and relate back to original creation myths which need to be reaffirmed. The ritual solemnity and epic remoteness necessary for such enactment is quite incompatible with pathos, which calls up tender protective feelings (French: *attendrissement*, German: *Ruehrung*). ‘The personages of myths are supernatural beings’ says Eliade. You cannot take a protective or helpful attitude towards such beings—they are not like our friends and neighbours, they have the impersonality

of the masks they wore. The world of pathos is the familiar world of everyday life, so that the 'impulse to approach' easily overwhelms the 'impulse to retreat'. But tragedy has an implacable element from which we shrink—and this may be still further enhanced by rigour and austerity of treatment. 18th century sensibility found Shakespeare's 'objectivity' cold-hearted; thus Schiller:

When at a very early age I first came to know Shakespeare, I was shocked by his coldness, that insensitivity which permitted him to joke in moments of the highest pathos.¹¹

And Friedrich Schlegel criticized Shakespeare for presenting 'the riddle of the universe as a riddle'¹². Sensibility flinched from this ice-cold confrontation, and sought comfort in the consolations of Heaven—it would prefer Lear and Cordelia, like Werther and Lotte or Karl Moor and Amalia, to be reunited in a better world on high:

I go ahead! to my Father, your Father. To Him I shall complain, and He will console me until you come, and then I shall fly to meet you, and seize and remain with you in the sight of the Most High in eternal embraces.¹³

Pathos postulates a 'cruel world' rather than a 'fearful universe',—and indeed tends to turn to the universe ('Nature') for refuge. Any such reaching out beyond 'the sphere of our sorrow' whether to a Christian or a lover's heaven, destroys the implacability of tragedy. The fear thus checked, the tears flow freely. But in tragedy, if there is any consolation or escape, it is not on *our* terms.

The contrast between the softening (pitiable) effect of pathos and the implacable (terrifying) effect of tragedy is well brought out in their treatment of love. The story of Phaedra, whether in Euripides, Seneca, or Racine, is a story of fearful daemonic possession by a brute invading force, destroying not only Phaedra herself but husband and stepson as well:

Quel funeste poison
L'amour a répandu sur toute la maison!¹⁴

Especially in Euripides, Phaedra is a pure-hearted woman, with no desire to do wrong, yet lusting after wickedness against her will: Aphrodite

must be 'more than a goddess' declares the Nurse, to have such all-consuming power. Racine's *Phèdre* similarly struggles in vain against this 'atrocious' power, and tells Hippolyte:

Objet infortuné des vengeances célestes,
Je m'abhorre encor plus que tu ne me détestes.
Les dieux m'en sont témoins, ces dieux qui dans mon flanc
Ont allumé le feu fatal à tout mon sang;
Ces dieux qui se sont fait une gloire cruelle
De séduire le cœur d'une faible mortelle.¹⁵

Whether conceived in terms of original sin or a visitation from the gods, the only outcome is shame and death—the effect is as furious and stark as the madness of Ajax: onlookers retreat in horror. But in the romantic tradition, on the other hand, love brings not rage, revenge, and terror, but fulfilment in delight or the bitter-sweet melancholy of separation. It does not destroy all other values, it transcends them. It is desired not resisted, and the pathos lies in its frustration, as of something infinitely good. When Tristan is told that the sail is black, he

feels such pain that he has never had greater nor ever will, and he turns his face to the wall and says: God save Yseult and me! Since you will not come to me, I must die for your love. I can hold on to life no longer. I die for you, Yseult, dear love! You have no pity for my sufferings, but you will have sorrow of my death. It is a great solace to me that you will have pity for my death.

But his wife has deceived him: Yseult arrives just too late, and dies of grief:

Tristan died for his love; fair Yseult because of tender pity.¹⁶

Tristan's pain has nothing in it of self-reproach, but only disappointed longing, and in the Romantic tradition all might wish to love as he. So too the deaths of Romeo and Juliet, or Aminta's attempted suicide, or the death of Trolius are pathetic, not tragic, for they evoke not terror but an exquisite sense of loss: their suffering is but the counterpart of their bliss.

But what of the specific tragic effect? Is it sufficient just to call up terror? In that case any bloodthirsty melodrama would be tragic. When we come to consider the vexed question of 'purging', as *catharsis* is usually translated, it would seem far more appropriate to pathos than to tragedy. For the tears that flow freely in a 'tearful tragedy' make the play a veritable orgy of purgation from beginning to end. Invariably the death scenes are long drawn out, with half-choked speeches of forgiveness and regret. George Barnwell in the dungeon is visited (and forgiven) by the master he had robbed, the friend he had deceived, and the girl he had betrayed. So too dies Sara, forgiven and forgiving, at the end of a play in which there is weeping from beginning to end. Naturally the audience weeps too—'those tears of pity and sympathetic humanity [which] alone are the aim of tragedy, or it can have none at all,' as Lessing declared. [Werther is continually weeping: 'I put my handkerchief to my eyes and left the company.' He is weeping in the very first letter to think that the man who made his garden is now dead; he weeps to remember *die Freundin seiner Jugend*, as Lotte the death of her mother. Any reminder of transience or vulnerability calls forth tears, as on the occasion of the storm at the ball:

We went up to the window. The thunder was passing away, and the glorious rain was streaming on to the land, and the most refreshing sweet smell rose to meet us in all the fullness of a warm breeze. She stood with her head propped on her elbows, and gazed out into the country; she looked up to heaven and at me; I saw her eyes full of tears, she laid her hand on mine, and said: Klopstock!

Here again we are struck by the self-consciously theatrical element in pathos, the cultivation of attitudes. Werther seems to live out his life as a series of pathetic incidents and set pieces modelled on the literature of sensibility—not without reason do the names of Klopstock and Ossian dominate respectively his meeting with and parting from Lotte. Werther might almost be said to cultivate despair as an aesthetic experience, as in the first parting from Lotte, when after moonlit conversation about death and reunion, he stretches out his arms towards the vanishing shimmer of her white dress, or in the elaborate preparations for his death: the pistols kissed a thousand times, the silhouette returned, the pale red bow to be buried with him, the last walk in the country: 'Lament then, Nature,

your son, your friend, your beloved nears his end!') The deaths of Vigny's Chatterton, or Hugo's Hernani are similarly stage-managed. The novels and plays of the period are full of scenes contrived to play upon the pathetic emotions or indeed any emotions: 'Touch me, surprise me, tear me,' said Diderot, 'make me tremble, cry, shudder, get angry!' That these emotions were roused *for their own sake*, for the pleasure of vicarious excitement, is evident enough. This is a valid enough function of art. ✓ The Indian theory of *rasa* interprets all aesthetic effects this way, whereby in Bharata's famous analogy the moods evoked are compared to the various 'tastes' (seasonings or herbs) which go to make up a beverage. But the *rasa* theory goes beyond mere emotional 'relish' to postulate a supreme *rasa* which arises from the harmonious combination of the other eight and amounts to a state of almost mystical detachment (*santa-rasa*). Although individual Sanskrit dramas are dominated by particular rasas (including pathos—*karunarasa*—as in *Uttara-Rama-Charita*), it would seem evident that the excessive development of any one *rasa* would have an unsettling rather than a calming effect—although this would also depend on style and presentation, sophistication of the audience, cultural beliefs, etc. / On these grounds alone those plays, whether Senecan, Jacobean, or 18th century, where horror or pathos is pushed to an extreme, are to be distinguished from tragedy where the emotions by all accounts are finally balanced. Certainly it is fatal to the tragic effect if the events do not seem to arise solely from the logic of circumstances, governed by an inherent probability (guaranteed when the story is already accepted as 'true'), but seem rather to be contrived for the purpose of rousing emotion. Tragedy must proceed with speed; not linger over effects. But in any case it is doubtful whether the *rasa* theory could satisfactorily explain tragedy at all, for it is a purely aesthetic theory, which discounts any moral effects,—unless with the Platonists we suppose that beauty itself has a moral effect.

Of course it is quite possible, even common these days, to respond to tragedy as a purely hedonistic experience, having no effect on our lives outside the theatre or the book. But if art is to be regarded as in some way a response to life and not a mere relaxation from life, it may be worthwhile to look for something other than vicarious sensation in the tragic experience. This does not mean accepting a moralistic interpretation of tragedy, which would be more appropriate to pathos. Thus we find Lessing interpreting catharsis (*Reinigung*) as 'nothing but the transformation of passions into virtuous habits'.¹⁷ All the same, the

effect of pathos is hardly moderating, as in the traditional explanation of Aristotle for tragedy. Especially by diminishing the counterbalancing effect of fear, Lessing and his age released a flood of emotion which readily carried over into real life: Werther was followed by a spate of suicides. The effect of pathos—rousing, rather than ‘purifying’ or ‘purging away’ the emotions—is well brought out by the following passage from Diderot’s *Praise of Richardson* (1761). Addressing those who have only read the elegant French translation, Diderot continues:

You do not know Miss Howe, her dear and tender Miss Howe, because you have not seen her stretched out wild-haired on the coffin of her friend, twisting her arms and lifting to heaven her eyes drowned in tears, filling the Harlowe residence with her shrill cries, and calling down curses upon this cruel family ... you have not heard the lugubrious sound of the parish bells carried by the wind to the house of the Harlowes awakening in these hearts of stone their drowsing remorse ... you have not seen the shudder which went through them at the sound of the wheels of the cart carrying the bodies of their victim. It was then that the dismal silence reigning amongst them was finally broken by the sobs of father and mother; it was then that the real torment of these wicked souls began, that the serpents stirred in the depths of their hearts and tore them. Happy those who could weep!

In so far as the moral effect of art does carry over into life, in the case of pathos it would be bad rather than good. The repeated rousing of an emotion (especially without a real life object) would surely blunt it: audiences of tearful drama might well become *less* pitiful. On the other hand the same effect on fear (as in tragedy) would be good, steeling us against possible adversity—which is why Schiller compared tragedy to an inoculation. Furthermore it is not so much pity and fear as love and hatred that pathos rouses—both idealizing, simplifying emotions, ill-related to the complexity of life. And in so far as pity is self-pity (as all the commentators seem to agree), it is a softening, debilitating emotion, turning us away from life in defeatism, self-righteousness (too good for a wicked world), and idle dreams (pale hopes and fond desires). Such life-denying attitudes may produce literature of great insight and power (from Baudelaire to Kafka), but this literature is not such as (taken

in isolation) would better fit a man to live. Hence Goethe set himself against all Wertherism, and declared Romanticism 'unhealthy'. The alternative is frankly propaganda art—to make the world better by stirring anger against pathetic suffering. Whether Schiller's *Robbers* had any direct revolutionary effect may be doubted (though Schiller was a favourite author of later revolutionaries, both German and Russian), but the play's revolutionary intentions are beyond dispute, as crystallized in the epigraph from La Boétie: *In Tyrannos*. The sentimental drama led directly into 19th century 'social drama' which sought to reform abuses, and on to Bertolt Brecht at the opposite remove from tragedy.

Tragedy is neither life-denying nor world-reforming. It begs the whole issue to attempt to explain tragedy, as Humphry House does, in terms of the *Nicomachean Ethics*, as a means of directing 'the right feelings at the right times on the right occasions towards the right people for the right motives,' for this would make tragedy no different from social drama. The 'proper equilibrium' which according to Aristotle catharsis is supposed to restore is not between the individual and his fellow men, but between the individual and the conditions of life. It may well follow that a balanced state of mind will result in balanced social behaviour, but that is a secondary effect. The cause of the original disequilibrium is confusion and uncertainty brought about by suppressed or imperfectly conscious fear—the fear of all the forces that threaten us which we cannot understand or control, all that shocks our moral consciousness and desire for order, as well as the accumulation of guilt and tension from the imperfections of daily living. Tragedy brings our fear out into the open, attaches it to objects we recognize as fitly symbolising its causes, and by forcing us to enact their terror, puts us into the state of sober exaltation of men who have survived great danger. But this still does not explain how tragedy by rousing our fear, at the same time enables us to dominate it. Again Aristotle, in his preoccupation with definition and description rather than explanation, will not give us the answer. One such answer is the German attempt to connect tragedy with the sublime. Schiller contrasts the beautiful, which binds man to the earth, with the sublime which proves our independence from physical laws. Just as the sight of mountains and oceans frees us from 'the narrow sphere of the real', so the tragic spectacle lifts us into the pure world of spirit. For Schiller, world history itself is a sublime spectacle: reality is a moral chaos ('the incessant flight of happiness, security deceived, injustice triumphant, and innocence destroyed'), but

in the tragic-sublime experience when we contemplate the fall of Wallenstein or Macbeth, we are lifted beyond fear and pity, beyond good and evil, into awareness of eternal processes and ourselves as insignificant elements—a perspective so far beyond the trivial passions of everyday life, that our relations with our fellow men may well become more balanced. Schiller's transcendentalism is brought back down to earth by Nietzsche, as we have seen, who finds that we are united with the principle of life itself. In either case we are lifted out of our narrow egotism into a universal perspective, and tragedy fulfils its original ritualistic purpose of enabling us to live by conquering our fear of death. Nietzsche's ecstasy is Yeats's tragic joy:

For beauty dies of beauty, worth of worth,
And ancient lineaments are blotted out.
Irrational streams of blood are staining earth:
Empedocles has thrown all things about;
Hector is dead and there's a light in Troy;
We that look on but laugh in tragic joy.

And Gilbert Murray points out that 'in chapter six Aristotle really lays it down that tragedy, so far from being the story of unhappiness that we think it is, is properly an imitation of *eudaimonia*—a word often translated "happiness", but meaning something more like "high life" or "blessedness".'

Whatever psychological or transcendental explanation we may give, it seems clear that tragedy, while sharing with all true art the capacity for detaching us from our emotions, is to be distinguished from other forms of art in that it rouses our deepest fears and by enabling us to dominate them, fortifies our will to live and our joy in life.

From the foregoing discussion it is evident that a purely pathetic work, combining all the features which I have associated with pathos, would fail as art, for it would falsify reality and rouse our emotions rather than detach us from them. Similarly in the case of tragedy we can no longer expect that ideal combination of elements which created the pure tragic effect as I have described it, least of all any return to the ritual or mythological origins. But this will not prevent us from speaking of a work as more or less tragic in so far as it may partly call forth the tragic response, or combine it with other effects. So too pathos enters into many a work which is valid art for other reasons, or is only pathetic in so

thus a drama like *Macbeth* comes closer to tragedy than *Othello*. On the other hand, although he 'familiarizes the wonderful', as Johnson continues, Shakespeare was much closer to the allegorical tradition and the world of the mythological imagination than the dramatists of later periods, so that his *Lear* or *Macbeth* do partly attain that symbolical remoteness which so assists tragedy. Hamlet on the other hand is almost entirely personal—warm in friendship, idiosyncratic in speech, and just returned from Wittenberg University. But here again we may apply relative criteria and see that he has far greater tragic stature than, say, Goethe's *Werther*. In place of epic remoteness, one may postulate that a tragic hero must at least have maturity, a certain virile self-sufficiency, holding off protective sympathies. Hamlet has this—he is no suffering innocent, but a formidable adversary, as Claudius realizes only too well. The pathetic hero, on the other hand, is not merely 'like ourselves', but more vulnerably childlike than ourselves—especially such Romantic examples as Karl Moor or Hernani. As for the reflective consciousness, in the audience it will as assuredly destroy the tragic effect as to measure the height of a mountain and analyse its rock structure will destroy its sublimity. In the hero it will not only provoke reflection in the audience, but destroy the single-mindedness (implacability) of tragic values: a sceptical or rationally self-exonerating Oedipus would never put his eyes out, although in the case of Hamlet we might interpret scepticism in a world of certainties as a tragic destiny. Lionel Abel in his *New View of Dramatic Form*²⁰ suggests that self-consciousness makes the world too ambivalent or too unreal for tragedy, provoking the 'world as stage' metaphor, and a sort of fascinated awareness of ourselves and others as 'merely players' in the dramas of our own and others' world-interpretations. With Christopher Sly on the stage, or the Citizen and his Wife continually interrupting *The Knight of the Burning Pestle*, we are invited to stand back and consider all action as taking place within worlds of consciousness. Like concentric rings they expand outwards: 'Pyramus and Thisbe' as a wedding entertainment commented on by Theseus and Hippolyta within 'A Midsummer Night's Dream' as a wedding entertainment do; but also being commented on by the unruly Elizabethan courtiers. Hamlet's 'mousetrap' provokes the same awareness—and outside the playhouse is another encircling world. This was a fascination to the Elizabethans rather than a solemn perspective. In the pathetic world of *Werther*, however, this intellectual fascination is conquered by self-pity.

According to Nietzsche's presentation, in the fully developed Greek tragedy Apollonian light and order were imposed on Dionysian darkness and tumult in an equal balance—the harmony of the form contained the surging content, the dithyrambs of the chorus expressed rational thought. The awareness thereby produced in the audience was neither didactic nor sceptical. But at the very beginning of modern Western drama we have the dominance of reflective consciousness—in the allegorical Morality plays which demonstrate the alternatives of good and bad. This predominance of reason over illusion had a long history before Brecht coined the 'alienation effect'. The Prologues and Epilogues of Elizabethan or Agha Khan dramas perform a similar 'alienating' function: we are invited to consider Barabas as a representative Machiavellian, and reflect upon his wickedness. The Epilogue to *The London Merchant* is deliberately used to break the pathos of the ending. Mrs. Cibber, who has just played the abandoned beloved of George Barnwell and passed through scenes of anguished forgiveness and eternal vows, promptly starts to ogle the audience:

Since fate has robbed me of the hapless youth
For whom my heart had boarded up its truth;
By all the laws of love and honour, now
I'm free again to choose—and one of you.

She concludes by offering her heart 'to the hand that's loudest in applause.' When Brecht insists on drawing attention to the floodlights or projects commentary during the action, his purpose may be moral or political, but the compulsions are not so new. Nor for that matter the didactic intentions:

The spectator of epic theatre says: I never thought of that. Such things shouldn't happen. That is extraordinary, almost unbelievable. This must stop. The suffering of this man appals me, for it could have been avoided.²¹

This would apply equally to all moralizing drama from Augier to Galsworthy, even including a good deal of Ibsen. By contrast Strindberg in *The Father* and *Miss Julie* sought to make his tragic effects depend on innate natural forces which no social reforms or scientific advance can change—'That will always be so' as Brecht characterizes the spectator's

reaction to what he calls 'dramatic' as opposed to 'epic' theatre. But in order to do this the dramatist must take upon his own small shoulders the whole burden of tragic seriousness, formerly upheld by the entire society, thereby risking the charge of inflated solemnity. Shaw's treatment of *St. Joan*, with its continual facetiousness, is typical of modern unpreparedness to assume tragic seriousness—as contrasted with Weiser's film which does take this risk, and some do consider heavy-handed. More commonly the modern writer incorporates his sceptical self-consciousness in the form of wit and mockery, of which the so-called 'theatre of the absurd' is the culmination. The world of *Waiting for Godot* is neither tragic nor pathetic, but a world of repartee and symbolic props stimulating our minds rather than our emotions, so that we are left neither exalted nor depressed but full of metaphysical questions. On a more realistic plain many a contemporary writer, feeling tragedy impossible and shrinking from pathos, takes refuge in satirical or shoulder-shrugging attitudes, as for instance Kingsley Amis, who thereby disguises a sharp moral concern.

Pathos on the other hand takes itself very seriously. In a world of dissolving certainties, it seeks refuge in the ego as absolute: the 'heart' is the source of all value. In the earlier unsophisticated stages, this results in naive righteousness—Rousseau, intent on dramatizing his own sufferings, could never see himself from Mme. de Warens' point of view. Mere self-absorption is unlikely to achieve expression as valid art—but from a viewpoint outside the suffering hero may have great documentary value. Hence the fascination of Rousseau's *Confessions*—the reader may himself supply the detachment that Rousseau lacks. Goethe realized the necessity for this outside viewpoint when he set his *Werther* in the frame of editorial presentation from a coolly objective standpoint. No longer do we read *Clarissa* for the shivers and anguish which Diderot sought, but rather for its psychological insight, which makes Richardson a kind of forerunner of Proust. The value of all such works, as opposed to sentimental falsification, is their truthful presentation of certain kinds of human experience. So long as the human individual remains a centre of value, especially in his conflict with impersonal forces (whether of society or nature), he will be a likely subject of literature and his sufferings, in so far as the conflict between moral goodness and the conditions of life is real, will be pathetic but not thereby false. The sentimental righteousness of his earlier presentation is successively modified by realism, irony, and a wider context of values (including other

people's subjectivities, but not necessarily by a transcendental context). From *Miss Sara Sampson* to *Emilia Galotti* to *Maria Magdalena* to *The Wild Duck* there is increasing realism and psychological complication, but the suffering remains essentially pathetic. Julien Sorel too is pathetic—especially during the days in prison—but his consciousness is a multiple (not uniquely self-centered) and Stendhal's treatment ironic: to avoid an excessively pathetic effect, the death of Julien is made short, almost cheerful: 'Everything went off simply, decently, and on his side with not the slightest affectation.' The melodrama is left to Mathilde. Baudelaire, Dostoevsky, Kafka are all closer in their different ways to pathos than to tragedy. A comparison of *Anna Karenin* with *Madame Bovary* in this respect might show that Tolstoy is reducing pathos by bringing the death of his heroine closer to the starkness of pre-ordained tragedy (passion as fate), while Flaubert by his clinical approach prevents any emotional involvement with Emma.

It may be objected that to use the word 'pathos' for valid art goes against accepted usage, which more or less equates it with sentimental falsification. John Gassner²² prefers the term 'low tragedy' for works in which the understanding reaches no 'ultimate' or 'archetypal' prespective. But to use the same word for both 'high' and 'low' tragedy blurs a crucial distinction of effect, and concentrates attention on 'high' and 'low' forms of art rather than on the specifically tragic. As an example of the extent to which pathos may be the dominant emotion roused by a valid work of art, we may briefly consider *Under the Volcano* by Malcom Lowry, first published in 1947. This is the culmination of the Werther tradition: the sensitive individual driven to suicide by an alien world. But the earlier trivial and sentimental inadequacies of the type have been eliminated or transformed. No longer is the hero frustrated by upper class rejection: Werther was the secretary, Geoffrey Firmin is himself the Consul. No longer does fate or villainy hold apart lovers whose idealized happiness lies with each other, but Geoffrey is married to his Yvonne, and having by neglect driven her to infidelity, cannot bring himself to forgive her—yet he cannot live without her, and endlessly repeats his leitmotif: *no se puede vivir sin amor*. The entire book centres on this psychological problem—the physical image of her infidelity makes him impotent. And the wickedness of the world is no longer a matter of aristocratic oppression, or the bad versus the good, but of the brutality and cowardice inherent in human nature (in Geoffrey's nature too), set against a background of Mexican fascism. And yet the essential goodness of

Geoffrey and Yvonne as civilized individuals in a world of barbarism forms the emotional heart of the book. With all their sophisticated reading, cigarette-smoking, and international cocktail party poise, they are the modern equivalents of Werther and Lotte. Geoffrey was a sensitive, reserved child, who began writing poetry at 15 encouraged by his grandfather 'the famous English poet, Abraham Taskerson'. Like Werther he had his 'nose always in a book', but instead of Homer and Ossian, it is the Vedas and the Cabbala. Just as Werther could never finally achieve anything, so Geoffrey will never actually write his great synthesis of alchemism and Atlantis. His sensibility takes the form of English reserve, hiding his real feelings (contrast Werther!), and Yvonne tells us that he 'loathed consular service anyway.' When we meet him he has resigned, after Yvonne left him, and has been drinking himself to death, totally misunderstood by all about him: most of his conversations are complete failures of communication.

The book is overwhelmingly poignant—partly by nostalgic evocation of lost innocence and happiness (childhood, early love), and partly by a continual grotesque juxtaposition of these evocations of happiness, beauty, etc. (in Geoffrey's mind) with the sordid reality in which he now lives. For instance, Yvonne's last letters to him, which he has lost, turn up in a cheap bar, where he reads them over in a drunken stupor while an almost equally drunken pimp makes professions of eternal friendship—lines from the letters and the broken English insinuations of the pimp alternate as in Flaubert's famous dialogue at the agricultural fair. Using a technique based on Joyce (the action of the novel takes place on the last day of Geoffrey's life—the day Yvonne returns to him—and largely in his consciousness), Lowry presents the continual grotesque interaction between the outside world and the inner consciousness: radio announcements, advertisements, public notices, etc. continually join the stream and take on new significances. The notice in the public garden:

LE GUSTA ESTE JARDIN?

QUE ES SUYO?

EVITE QUE SUS HIJOS LO DESTRUYAN!

assumes such personal overtones of poignancy, that it becomes the epigraph to the entire book. Lowry deliberately keeps the Spanish, not only for the sense of place, but as when he reproduces the peculiar English of Dr. Vigil and other Mexicans, for half comic half poignant effects—

for instance the Mexicans continually refer to 'spiders' meaning 'spies', and it is as a spy (ultimate grotesque misunderstanding) that Geoffrey is finally shot by the fascist police.

As in the Romantic tradition there is a confusion of human and religious emotions, especially love. Love is specifically 'salvation', and without it Geoffrey is 'in hell'; the moment when he is almost able to forgive Yvonne is 'God's moment'; in his loneliness he seeks the 'good Samaritan'. But his pathos is not so much Rousseau's as Baudelaire's—the pathos of the damned. The main content of the book is a record of unbearable suffering, a mental agony from self-disgust and failure of the will so unbearable that at its peak (betraying Yvonne with a prostitute), Geoffrey cries out: 'God is it possible to suffer more than this, out of this suffering something must be born, and what would be born was his own death, for ah, how alike are the groans of love to those of the dying...'. Sure enough he dies, barely an hour later, wilfully provoking his destroyer, and lying shot on the ground he hears Mozart, a clavichord in England, the waterfalls of Kashmir, the voices of his friends, but all fades: 'Now he was the one dying by the wayside where no good Samaritan would halt.' He is picked up and thrown down a ravine. Nothing indeed has come out of his suffering but death. Yvonne too dies (killed by the horse that Geoffrey had released in his wild bid to escape) and is 'borne beyond the stars'. But for Geoffrey, unlike Werther, there is no reunion in heaven, for modern realism cannot permit this sentimental falsification; even in death he cannot forgive, but only ask forgiveness ('Ah Yvonne, sweetheart, forgive me'), and for him there is no heavenly dimension:

Suddenly he screamed, and it was as though this scream were being tossed from one tree to another, as its echoes returned, then as though the trees themselves were crowding nearer, huddled together, closing over him, pitying....

Somebody threw a dead dog after him down the ravine.

The overwhelming pathos of this ending, and indeed of the whole book, would certainly alienate those to whom excessive preoccupation with the self is unsympathetic. But it is not whether a work is tragic or pathetic that decides its validity, but the truth it embodies and the satisfaction of the order imposed on experience. The artist will equally fail

whether he overloads the pathos at the expense of truth, or overelaborates painful subject matter in a demonstration of skill; but he may also balance or check the pathos by the aesthetic control. Granted the validity of the experience, *Under the Volcano* (rewritten three times) achieves the necessary detachment from its subject matter through its art. The extraordinary skill with which authentically varied voices and concrete particulars are interwoven (often comically) in the over-receptive mind of Geoffrey Firmin, who alone perceives the pattern but is incapable either of an artist's detachment or a saint's forgiveness, lifts the novel above mere documentation or indulgence in the pitiful. But in describing its emotional effects, we should rightly characterize them as pathetic, and not, like most of the reviewers, as tragic.

- 1 Presidential Address to the American Philosophical Society, 1959.
- 2 Chatto and Windus, 1966.
- 3 Aristotle's *Poetics*
- 4 Aristotle: *On the Art of Poetry*, tr. Ingram Bywater, O.J.P., p. 50.
- 5 Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*.
- 6 Penguin translation by E.F. Watling.
- 7 *Oxford Companion to Classical Literature*.
- 8 *The Birth of Tragedy from the Spirit of Music*, section 17.
- 9 Both lines quoted from Pope: *Essay on Man* (1734).
- 10 *Aspects du Mythe*, Gallimard, 1963.
- 11 *Naïve and Sentimental Poetry*, 1795.
- 12 1812 *Lectures*.
- 13 *Werther*.
- 14 'What fatal poison love has spread on the whole house' (Racine's Hippolyte).
- 15 'Hapless object of celestial vengeance, I abhor myself more than you hate me. The gods are witness of this—those gods who have set alight my thighs with the fire which is fatal to my race; those gods who find a cruel glory in seducing a weak mortal's heart.'
- 16 Penguin translation by A.T. Hatto.
- 17 *Hamburgische Dramaturgie*, section 78.
- 18 'The Gyres', 1936.
- 19 *Preface to Shakespeare* (1765).
- 20 Hill and Wang, 1963.
- 21 Brecht: *Schriften Zum Theater*, section: 'Vergnügungstheater oder Lehrtheater?' Suhrkamp, 1957.
- 22 Gassner: *The Theatre in Our Times*, New York 1954, p. 69.

SHAKESPEARE'S 'CIVIL WAR' SONNETS
IN BENGALI TRANSLATION

For considering the problem of translation, I choose here Shakespeare's sonnets simply because I have fascination for them. Shakespeare's sonnets, I think, have a different appeal to the modern reader than they used to have to the Elizabethan¹. It is not as pretty and over-sweet Ovidian fare but as stuff with complexity of its own that his sonnet sequence attracts us. If anywhere Shakespeare really did fumble for an 'objective correlative' it was in these darkling sonnets. Here we have a Shakespeare who is not "mellifluous" but 'Metaphysical', who does not Petrarchize his hypothetical poetic woe or amour but fingers with difficulty upon an emotional dilemma². Shakespeare perhaps tried to "unlock"³ his heart in the sonnets but could not, because he had no means to objectify his complex social position in relation to his treacherous patron and not-too-devoted mistress. It is not "only very occasionally in the sonnets"⁴ that Shakespeare is seen "struggling with himself", but this struggle is really the central fact of the whole sonnet bunch directed to his Fair Friend and Dark Lady. No such complexity, however, is present in Michelangelo's sonnets to Vittoria Colonna or Cavalieri, in Dante's *Vita Nuova*, in Ronsard's *Cassandre* or Marie group of sonnets, and certainly not in Sidney's *Astrophel and Stella* or Spenser's *Amoretti*.

A modern translator of Shakespeare's Sonnets is fascinated by this complexity. But he soon discovers that what is fascinating is also a formidable challenge, for it contains something which may be intractable. In translating Shakespearian sonnets, the translator has to grapple with their dilemma and *double-entendre*, and rope-dance across a double pitfall of word-for-word rendering and transcreation. He must weigh each word of the original and examine its connotation. This amounts to a kind of interpretation, and no translator worth the name can help being

an interpreter. To supply name for name, fact for fact or information for information is rather easy—an act of careful nominal transference. But in value-words—not only adjectives, but also nouns and verbs with adjectival force—"replacement of textual material"⁵ is more than a lexical business. No two 'languages in the world can be exactly parallel in vocabulary, syntax and idiom. The languages belonging to a common parentage—the Romance, Teutonic, Celtic, Semitic, Kushitic, modern Indo-Aryan groups, for example—have somewhat greater equivalence, but even in them, the national experiences being different, semantic colouring differs considerably. Translations of the same poem in two different languages are bound to differ in shades, for a good translation has to conform to the original language as well as to the language of translation.

Translation of poetry is difficult; some think, impossible: 'Traduttore—traditore', the translator is a traitor. This saying, however, makes no distinction between translation of poetry and translation of prose, which is logical enough. For if translation means distortion, prose or poetry makes little difference⁶. But such dismissal of translation is nothing but pessimism. If in translation nothing short of perfection will satisfy us, we will never be satisfied. By good and standard translation I mean that which can bring to the reader the poetic experience originally recorded in another language. The closer we are brought to the original poetic experience through a foreign medium the better is the translation. The enunciation of translation principle for poetry depends entirely on how close we mean by 'close' to the original poetic experience. Such enunciation is necessary if we want to bring the business of translation under a coordinated discipline and raise it to the level of science, so that successful translation is no longer the lucky dip of a talented individual but a solution to be objectively worked out by the cooperative effort of a trained team with necessary tools. Once we have formulated principles of 'optimum' translation, we can produce such an optimum after making a comparative study of several working drafts. In this procedure, the only divergence that is allowable in form and vocabulary is what is necessitated by the difference of geography and tradition behind two different languages. Any additional freedom must be resisted. Scientific translation is to be distinguished thus from various semi and pseudo-translations in which all sorts of freedom are taken. 'Freedom' in translation cannot be freedom from the original, but only freedom of experiment as in a laboratory within the rigid frame

of the original. A translator, however talented or able he may be, must not suffer from the dangerous illusion that he is a parallel creator. It cannot be his function to create any new poetic experience or sense, but to work out the original sense or experience in terms of a second language, neither more nor less.

If the proposed practical, laboratory method of translation succeeds, its effect is bound to be far-reaching. When translation by computer is being talked around, there is no reason why translation of poetry should remain untried by a machine. But for the translation of poetry by a computer what will be needed first is to feed back the computer with proper and dependable data. These 'feed-back' data have to be collected for the context-oriented algorithms⁷ of the translating machine out of our prolonged and intensive trial and error in the laboratory method of translation. An intensive application of the method in a limited field will help us prepare the data to teach a computer with. Recently, an 'International Congress of Translators from Polish' was held in Warsaw under the auspices of the Polish Authors' Agency and the Polish P.E.N. Club in which sixty translators from twenty-two countries exchanged views and experiences.⁸ More such regional and international Congresses should be organized so that translation principles may be evolved a posteriori based on authentic information from the experience of experts.

As a preliminary, I propose to bring for consideration the practical problem of translation into Bengali of Shakespeare's sonnets. I am not going to consider all the sonnets nor tackle all the problems associated with them. I shall consider the Bengali translations of only three sonnets (Nos. 33, 34, 35) known as the 'Civil War' Sonnets⁹. It is not my intention to judge the intrinsic merit of each translation qua poetry, but only to scrutinize it qua translation of poetry. I shall consider the different Bengali versions as separate drafts and judge them, rightly or wrongly, according to some hypothetical tenets of translation science. Here is Sonnet 33:

Full many a glorious morning have I seen
 Flatter the mountain-tops with sovereign eye,
 Kissing with golden face the meadows green,
 Gilding pale streams with heavenly alchemy;
 Anon permit the basest clouds to ride
 With ugly rack on his celestial face,

And from the forlorn world his visage hide,
 Stealing unseen to west with this disgrace:
 Even so my sun one early morn did shine
 With all-triumphant splendour on my brow;
 But, out, alack! he was but one hour mine,
 The region cloud hath mask'd him from me now.
 Yet him for this my love no whit disdaineth;
 Suns of the world may stain when heaven's sun staineth.

In the opening line of the sonnet, 'glorious morning' has been personified. But the poet soon shifts his thought from 'morning' to 'morning sun' and the subsequent metaphors clearly indicate this shift. The second line, 'Flatter the mountain-tops with sovereign eye' brings to mind a distinct male image which belongs easily to the 'sun' but not so easily to 'morning'. 'Morning', it is true, is the grammatical subject in the first quatrain, but 'Kissing with golden face' (l. 3), 'permit' (l. 5), 'his celestial face' (l. 6) and 'his visage' (l. 7) all go to establish the image of a robust male. The sestet explicates it further by introducing 'Even so my *sun*' (l. 9) instead of 'Even so my glorious morning', and the masculine image in 'he was but one hour mine' (l. 11) is re-affirmed by the *suns/sons* pun in the last line. The translator of this sonnet faces a dilemma at the very start, for he must decide whether (i) he should be faithful to the first line and use 'morning' as the subject of the statement in the first quatrain, or (ii) re-arrange the first line in his translation in the light of the poem as a whole and make the 'sun' its subject. The first course has been adopted in Translation A, while the second course has been preferred in Translation B.¹⁰ Let me first consider Translation A:

কতো-না মহিমা-দীপ্ত প্রভাত দেখেছি কতোবার
 রাজকীয় নেত্রে যেন স্নেহধন্য করে গিরিচূড়া,
 সোনালি মুখের চুমা জামল প্রান্তরে রাখে তার,
 রাঙায় বিবর্ণ স্বর্ণা এনে দিব্য রসায়ন-গুঁড়া;
 অথচ তখন দেখি কৃষ্ণমেঘ প্রস্রয়ে উৎসুক
 ছোটায় রথের চাকা ওই তার স্বর্গীয় আননে,
 এবং সে পরিত্যক্ত পৃথি [sic] হ'তে ঢাকে সেই মুখ,
 পালায় পশ্চিমে দ্রুত দুর্গতির অভিজ্ঞা-গোপনে।
 তেমনি আমার স্ত্রী একটি উষায় সমুজ্জ্বল
 এঁকেছে ললাটে মোর জয়টীকা প্রদীপ্ত আলোতে,
 কিন্তু, হায়, সে আমার ছিল এক প্রহরই কেবল,

দিগন্ত-উখিত মেঘ ঢাকে তারে মোর দৃষ্টি হতে ।
তবুও আমার প্রেমে তার প্রতি ঘটে না বিরাগ;
দিব্যসুখ দাগী যদি, ক্ষতি কী মর্ত্যের স্বর্ষে দাগ ।

'কতো-না মহিমা-দীপ্ত প্রভাত দেখেছি কতোবার' comes easy to a translator and is surely a faithful and happy rendering of 'Full many a glorious morning have I seen' (l. 1)—but only so far as the line goes. 'মহিমা-দীপ্ত' is not only a rendering of 'glorious', it has an additional religious import which goes well with the rest of the sonnet. 'Seen' and দেখেছি are equivalent words, but here the syntactical slant is a little different in Bengali. In the original, 'have I seen', despite its grammatical value, has only a mild parenthetical force so that the first line easily glides on to the second line till 'glorious morning' finds its verb 'flatter', for uptill then the sense remains incomplete. But in Bengali, the first line, even though it is exactly equivalent to the original, reads like a complete statement, and to a reader দেখেছি কতোবার becomes an emphatic statement instead of just an introductory parenthesis. In Translation A, the 'I' becomes far more prominent than the 'morning'. Grammatically, of course, 'morning' is the 'object' of the sentence both in English and in Bengali. But whereas in English, 'morning' is the effective subject of the whole octave which it dominates, in the translation this sense of domination is lacking. The reason is, the translator has put দেখেছি কতোবার at the end of the first line in absolute imitation of the original instead of placing it at the beginning as follows:

দেখেছি মহিমা-দীপ্ত প্রভাত কতো না কতোবার
রাজকীয় নেত্রে যেন স্নেহস্রব করে গিরিচূড়া

By this slight displacement of দেখেছি, 'morning' is at once reinstated to its true, glorious position. In the original 'have I seen' is not repeated in the fifth line and the infinitive construction goes on as before. But the translator has spontaneously used দেখি for the second time in the fifth line without disturbing the natural flow of Bengali: অথচ তখনি দেখি কৃষ্ণমেঘ প্রস্রবে উৎসব । Here দেখি comes early in the sentence, allowing কৃষ্ণমেঘ to do the mischief freely. In the second quatrain of the translation, the confusion between 'subject' and 'object' tends to blur the sense of the sonnet as a whole. In the original, too many 'to'-infinitive constructions coming in succession—'Full many a glorious morning have I seen / (to) Flatter the mountain tops . . . / Anon (to) permit

the basest clouds *to ride*'—are a trap to any blind translator. Happily, the present translator has not fallen into the trap; he has allowed the 'object'.to function as the *de facto* 'subject':

অথচ তখনি দেখি কৃষ্ণমেঘ প্রস্রয়ে উৎসুক
ছোঁটায় রথের চাকা ওই তার স্বর্গীয় আননে,

Here ওই তার refers to 'glorious morn'. But the normal context of this pronoun in Bengali tends to suggest কৃষ্ণমেঘ rather than প্রভাত, the latter being situated outside the quatrain. Instead of clearing this vagueness in the use of the pronoun, the translator has used the pronoun twice in line 7 and in each case the pronoun only vaguely refers to the noun it stands for:

এবং সে পরিত্যক্ত পৃথি [sic] হ'তে ঢাকে সেই মুখ।

It may be noted that in the translation of this quatrain pronominal words occur exactly as many times as they do in the original: '*his* celestial face' (l. 6), '*his* visage hide' (l. 7), '*this* disgrace' (l. 8); and তার স্বর্গীয় আননে, সে...ঢাকে সেই মুখ। In spite of such close correspondence, the translation is rather confusing while the sense in the original is so clear. I find two reasons for this difference. One is the confusion between singular and plural. 'Clouds' is definitely plural in the original, but in Bengali মেঘ may be either singular or plural, just as in the last line of this sonnet '*suns* of the world' has been translated as মর্ত্যের সূর্য, 'সূর্য' being either singular or plural." In the original, 'his' (sg.) in 'his celestial face' (l. 6) can never stand, even to the most careless reader, for 'basest clouds' (pl.). But in the translation, the pronoun তার (l. 6) tends naturally to be related to কৃষ্ণমেঘ, and causes confusion. The other reason is the indiscreet use of the pronoun সে by the translator in line 7. In the original, we do not see the word 'morning' or its pronominal substitute, 'it' being used even once in the nominative case. The natural inclination of a pronoun in Bengali is to get related to the nearest noun. Confusion arises when the noun in question stands apart and other intervening nouns either choke or confuse the real sense of the pronoun. The point will be clear if we just re-arrange and rewrite the line এবং সে পরিত্যক্ত পৃথি [sic] হ'তে ঢাকে সেই মুখ as এবং তখনি রিক্ত পৃথি হ'তে সূর্য ঢাকে মুখ। The translator is obviously enamoured of Shakespeare's 'glorious morning' and is in no mood to dim morning's glory by allowing the sun itself

to function as the de facto subject. As a consequence, he sets one pronoun after another to dim and obscure the sense. In the sestet of the sonnet, both Shakespeare and his translator are out of this pronominal confusion, and consequently, the translation is smooth and sensible.

Now let me cite Translation B:

দেখেছি অনেক বার স্নেহাচারী বালার্ক বিতরে
রাজকীয় অমুগ্রহ অমুগত পর্বতের কূটে,
স্বৰ্ণ চুশনে তার শম্পকায় প্রান্তর শিহরে,
নদীর পাণ্ডুর জল রসায়নে হৈম হয়ে উঠে;
আবার মুহূর্তমধ্যে নীচ মেঘ পায় অমুমতি
সে-স্বর্গীয় মুখচ্ছবি আবরিতে কলুষকালিতে;
পশ্চিমের নিকৃৎদেশে দিনমণি ধায় গৃঢ়গতি,
ধরারে বিদবা ক'রে, অপমানে আত্মবলি দিতে।
যোর ভাগ্যসবিতাও এক দিন উষার উত্তোগে
সর্বজিৎ আশীর্বাদ টেলেছিল দীনের মস্তকে;
কিন্তু দণ্ড-দুই মাত্র সে-প্রসাদ এসেছিল ভোগে,
নমস্ত গৌরব আজ লুপ্ত ঘনঘটার স্তবকে।
তথাপি আমার প্রেম অপারগ অবজ্ঞিতে তারে :
কলক সূর্যের ধর্ম, কি আকাশে, কি মর্ত্যসংসারে।

The translator steers clear of the danger of following too closely the opening line of the original poem. He makes no attempt at a literal translation of 'glorious morning' and wisely places দেখেছি at the beginning of the line instead of at the end as in the original: দেখেছি অনেক বার স্নেহাচারী বালার্ক বিতরে। He has straight replaced 'morning' by 'morning sun' and has brought into the translation full masculine vigour by using the weighty Sanskrit word বালার্ক। The Shakespearian sense has by no means been impaired by this, rather the indcision between the two distinct subjects of the octave—'morning' and 'sun'—has been overcome and the haziness of sense removed. This has rendered the introduction of subsequent masculine images rather easy and natural. Having chosen to remain faithful to the first line, the translator of 'A', oddly enough, used রাজকীয় নেত্র in connection with মহিমাধীপ্ত প্রভাত। But in Translation B, it becomes very natural for বালার্ক to distribute রাজকীয় অমুগ্রহ or royal favours. In the third line স্বৰ্ণ চুশনে তার শম্পকায় প্রান্তর শিহরে, the pronoun তার admits of no two interpretations, it stands clearly for the 'morning sun'. The translator of 'B' has earned his freedom as translator after solving the problem of the opening line.

After that, instead of remaining merely a 'faithful' translator, he has become a parallel, creative poet. The force of freedom taken in the first line has surcharged the entire first quatrain. Not only the neuter 'morning' has been vitalized but even the 'meadow green' has been made to throb with life and passion, and by a chain reaction 'pale streams' has been raised from 'object' to 'subject'. The two lines of Shakespeare—

Kissing with golden face the meadows green,
Gilding pale streams with heavenly alchemy;

are traditional and passionless. The words 'golden', 'gilding', 'heavenly' and 'alchemy' are all of tinsel worth, and the 'stream' of poetry remains 'pale' despite the rich kissing. The translator of 'B', on the other hand, creates a wholly different thing:

স্বর্ণ চুমে তার শপ্তান প্রান্তর শিহরে,
নদীর পাতুর জল রসায়নে হৈম হয়ে উঠে;

By the translator's poetic alchemy the two lines have become alive and youthful so much so that পাতুর জল (pale stream), no longer an 'object', has assumed the position of a 'subject', sharing as it were some responsibility for its own beautiful transformation. The simple verb শিহরে has thrilled the third line with a magic stir and transformed it totally. Shakespeare himself uses similar personification in the second quatrain by allowing the 'basest clouds' to ride. The translator of 'B' has done one better; he has been consistent from the very beginning. But 'freedom' for a translator is both a temptation and a danger. The freedom which makes the translation of the first quatrain so living, does not succeed so well in the subsequent quatrain, and even in the first quatrain what it gives us is excellent poetry, but not entirely Shakespeare.

The last two lines of the second quatrain may be considered here.

And from the forlorn world his visage hide
Stealing unseen to west with this disgrace (ll. 7-8).

No translator will venture upon these lines without being sure of 'forlorn'. In Translation B *ধরা* or the 'world' has been made more vivid and personified than it is in the original, by introducing a vivid human image for 'forlorn'. 'Forlorn' implies dejected as well as rejected, and the

translator has brought in, very poetically, the image of a widow. To describe the sun-less world as a widow may not be in accord with the original, but the poet-translator has taken this freedom, it seems, for poetry's sake. But freedom engenders freedom, and since the world cannot be widowed so long as the sun or *দিনবাণি* is living with splendour, the translator has, quite logically I should say, used the expression *আত্মহানি দিতে* (to commit suicide) which is certainly more vigorous than 'stealing' in the original.

The two lines in the third quatrain

But, out, alack! *he* was but one hour *mine*,
The region cloud hath mask'd *him* from *me* now. (ll. 11-12)

have become in Translation B

বিস্ত দণ্ড-দুই মাত্র ক্ষে-প্রসাদ এসেছিল ভোগে,
সদন্ত গৌরব আজ লুপ্ত ঘনঘটার স্ববকে।

The translator has banished all direct personal references viz., 'he', 'him', 'me', 'mine', and Shakespeare's friend 'he' is reduced merely to 'that favour' or *ক্ষে-প্রসাদ*. It is curious that the same translator who could instil life, beauty and passion so wonderfully into inanimate objects in the first quatrain has in the third taken much of life away from even living men and left no mark of their identity. 'The region cloud' which is 'subject' in Shakespeare has besides been shorn of its glory. Such are the risks of freedom in translation.

Neither in 'A' nor in 'B' could the *suns/sons* pun of the last line be retained. Such word-play was no doubt a source of special pleasure to Renaissance readers but has little or no value today. Sacrifice of pun, therefore, does not diminish the merit of either translation. But if a translator takes so much liberty as to sacrifice crucial sense, he cannot escape criticism. For the crucial sense, a translator of Sonnet 33 into any language must be careful to give full value to the five derogatory words used by Shakespeare: 'basest', 'ugly', 'disgrace', 'disdaineth' and 'stain'. For these words express the inner conflict between affection and hatred which runs through the three inter-linked sonnets (33, 34 and 35).¹² The five darkling words do not appear to be so important when only one sonnet (33) is considered separately, but in the group of sonnets their value is far greater. In Translation A sufficient weight has not

been given to the word 'basest' in 'basest clouds' which has been rendered simply as কৃষ্ণমেঘ or black clouds.¹³ The word 'ugly' has been ignored altogether and 'disgrace' translated as দুর্গতি, perhaps for the *d-g* sonic affinity, although দুর্গতি is impersonal calamity or plight neither connoting a wilful act of crime nor with any stigma attached to it. In the final couplet 'disdain' has become just বিরাগ or disaffection, atrophied of all senses of scorn or contempt. In Translation B, on the other hand, the pungent implications of the words have been mostly retained in নীচ, কলুষকালি, etc.

The demur of protest is a little louder in Sonnet 34. The opening interrogation 'Why didst thou promise such a beauteous day?' helps this crescendo:

Why didst thou promise such a beauteous day,
And make me travel forth without my cloak,
To let base clouds o'ertake me in my way,
Hiding thy bravery in their rotten smoke?
'Tis not enough that through the cloud thou break,
To dry the rain on my storm-beaten face,
For no man well of such a salve can speak
That heals the wound and cures not the disgrace:
Nor can thy shame give physic to my grief;
Though thou repent, yet I have still the loss:
The offender's sorrow lends but weak relief,
To him that bears the strong offence's cross.
Ah, but those tears are pearl which thy love sheds,
And they are rich and ransom all ill deeds.

Let us now consider Translation C of this sonnet which runs as follows:

কেন তুমি আশা দিলে এমন দিবস যা সুন্দর,
এলাম বাহিরে আমি সঙ্গে করে না এনে বর্ষাতি;
অথচ জঘন্ট মেঘ ঘিরে এল পথের উপর,
ধূল ছায়ায় তারা ঢেকে দিল ও-মৌলভ্যভাতি।
এ নয় ষথেষ্ট, তুমি ছিন্নমেঘে জ্বলদটি [sic] জ্বালো,
ঝঙ্কারত এ আমার মুখে যাতে মোছে ধরাঙ্গল;
কেননা কেউ কি সেই ওষধিকে বলে কিছু ভালো
যা শুধু সারায় ক্ষত, চিহ্ন তবু থাকে অবিকল।
এবং লজ্জিত তুমি, তাতে দুঃখে পড়ে না মলম,

তবু অহুশোচনায় এ ক্ষতির ঘটনা অন্তথা ।
 তুচ্ছতর অন্ততাপে জ্বালা তার কতোটুকু কম
 যে সময় গভীর মর্মে তুচ্ছতির ক্রুশবিন্দু বাধা ।
 কিন্তু, আহা, অক্ষ তব প্রেমে স্নিগ্ধ করে মৃত্যুবৎ ।
 অমূল্য, অমূল্য তারা, অক্লান্তেরও বেশি জ্বালানৎ ॥

The opening interrogation has been preserved in the translation. But the translator has made a mess in trying to imitate in Bengali the English relative construction. The syntax that has been introduced is queer and jarring. In modern Bengali, relative pronouns are being used increasingly as in English, but not always so happily. The use of the relative pronoun যা in এমন দিবস যা সুন্দর was not at all imperative, since no such relative construction occurs in the original. The translator did the right thing when he avoided the causative construction of lines 2 and 3 of the original—'make me travel' and 'let base clouds o'ertake', but not so when he brought in the relative construction. 'Hiding thy bravery' (l. 3) has been translated as ঢেকে দিল ও-সৌন্দর্যভাতি। But the note of complaint struck by 'Why didst thou promise such a beautiful day?' is bound to lose half its edge if it is emptied of all personal pronouns—যদি, তোমার etc., and is allowed to use only the demonstrative ও or 'that'. It points to the accused on the dock only after putting a veil upon his face. 'Base clouds' (l. 3) has become in the translation জঘন্য মেঘ which may be either singular or plural in Bengali. But the translator in his eagerness to express the plurality of 'clouds' has used the plural pronoun তারা in the fourth line. In Bengali, তারা is both noun and pronoun, meaning 'star' and 'they' respectively. Since the last word সৌন্দর্যভাতি in ধূল ছায়ায় তারা ঢেকে দিল ও-সৌন্দর্যভাতি may be either subject or object and since তারা in Bengali also means 'star', the real meaning of the line gets blurred at first reading. This blurring effect could be avoided easily by not using the plural pronoun তারা at all but expressing the full sense by simply using the verbal form ঢেকে দিল।

In the second quatrain of the original the initiative of the poet's friend is recognized: 'through the clouds *thou break*' (l. 5). In the translation, however, there is no such expression as ছিন্ন করো; the expression ছিন্নমেঘে জ্বলদর্শি জ্বালা lacks the sense of initiative. In the translation, এ নয় যথেষ্ট is a word-for-word rendering of 'Tis not enough', and the tendency to be over-faithful to relative and other indeclinable particles has marred the natural rhythm of Bengali. Besides, a host of link words have been used in the translation resulting in some verbal

confusion. Thus, এ নয় যথেষ্টে (l. 5), এ আমার মুখে যাতে (l. 6), কেননা কেউ কি সেই গুণধিকে (l. 7), যা শুধু সারায় ক্ষত (l. 8), এবং লঙ্ঘিত তুমি, তাতে হুঃখে পড়ে না মলম (l. 9), এ ক্ষতির ঘটে না অন্তথা (l. 10), and যে সয় গভীর মর্মে (l. 12). These pronominal, conjunctive and other link particles are not at all essential or unavoidable for the translation, and if the translation could have been spared them, it would have improved beyond measure. 'To dry the rain on my storm-beaten face' (l. 6) has been translated as ঝড়াহত এ আমার মুখে যাতে মোছে ধরাঙ্গল। Here, too, the hint of initiative taken by the poet's friend has been totally effaced. In the original, the subject of the verb 'dry' is directly 'thou', and if the initiative has to be preserved in the translation, the responsibility of 'drying' has to be restored to the friend. This can be done by deleting যাতে (so that) and turning মুখে যাতে মোছে ধরাঙ্গল into মুখ থেকে মোছো ধরাঙ্গল।

The third quatrain begins with much diminished force because its opening word is এবং (and) instead of যদিও (although) or এখন (now); যদিও লঙ্ঘিত তুমি or এখন লঙ্ঘিত তুমি would be closer to the spirit, word-value, and force of the original. The unnatural relative construction of lines 11 and 12 in Translation C, is again the result of blind imitation of English relative syntax, the natural order could be restored in Bengali by simply interchanging the placing of lines 11 and 12 as follows (11-12 > 12-11):

যে সয় গভীর মর্মে দুঃখতির ক্রুশবিন্দু ব্যথা (12)
দুঃখের অহুতাপে জ্বালা তার কতোটুকু কম। (11)

Whether or not ক্রুশবিন্দু ব্যথা sounds happy in Bengali is, however, a different question.

The method adopted in Translation D is different:

উদার, উদ্দীপ্ত দিন তুমিই তো দেবে বলেছিলে,
উত্তরীয়বাতিরেকে এনেছিলে রিক্ত পথে ভেকে।
কুৎসিত দুর্যোগে আজ কেন তবে আনারে ঘেরিলে,
জঘন্য জলদজ্বালে কেন রাবো বরাভয় ঢেকে ?
এখনও বিদারী [sic] বাষ্প, কদাচিত্ মুখে চাপে বটে,
ঝড়াহত ভাল হ'তে মুছে নাও বাদলের কণা ;
সকলই বিফল তবু : সে-স্নেহের অগ্ন্যাতিই রটে,
যার গুণে ক্ষত সারে, কিন্তু বাড়ে ক্ষতের লাহুনা।

তোমার লক্ষ্যে নেষ্ট আমার শোকের প্রতিকার ;
 যদিচ মনুষ্য তুমি, তৎসমস্তেও সর্বস্বাস্থ্য আমি :
 ঘাতকের দাওনা সহনীয় হয় না সংহার ;
 দক্ষিণের দক্ষিণীয়া জানে শুধু একা অক্ষয়ামী ।
 তাহলেও ও-প্রেরণা মুক্তানন্দ দুর্লভা, দুর্লভ :
 ওরে পেয়ে ভুলে যাই যত তব অপরাধ সব ॥

As in Translation B so here, the translator tries first to get at the inner sense of the sonnet—the core of the poetic experience. Once the sense or experience has been grasped, the translator seems to throw off all cramping inhibitions. He deems it a legitimate part of a translator's business to explicate the sense of the original even by adding words and phrases of his own. In the opening line of 'D', for example, the single epithet 'beauteous' has been explicated by two—উদার and উদ্দীপ্ত, while উদ্দীপ্ত alone would have been more than enough. It seems, the translator has used the additional epithet উদার (magnanimous), because he has borne the second person তুমি in mind. Since the second person is no other than the poet's patron-friend, of whom he seeks favour and affection, the epithet উদার is not quite irrelevant. The uses of বলেছিলে and এনেছিলে in the opening lines fully preserve the initiative of the friend and make the complaint on the whole convincing. One is not sure whether উত্তরীয় may mean 'cloak' in line 2, but coming as it does after উদার and উদ্দীপ্ত (l. 1) উত্তরীয় conforms to the উ-alliteration and produces a happy sound effect.

In the second quatrain, কলচিৎ মুখে চাপ বটে is beautiful translation so far as the sense is concerned, but কলচিৎ is not explicitly stated in the original and there is no reason why it should be differently treated in the translation. The eighth line 'That heals the wound and cures not the disgrace' has been aptly translated as যার গুণে ক্ষত সারে, কিন্তু বাড়ে ক্ষতের লাহনা । The word লাহনা has the double-entendre of 'disgrace' and 'sign' which চিহ্ন (sign) in Translation C has not. In Translation D, 'Though thou repent', (l. 10) has been rendered as যদিচ মনুষ্য তুমি । মনুষ্য is lexically all right, but some distinction between the feelings of the poet and those of his friend is to be noted. The poet is মনুষ্য or aggrieved, not his friend; his friend is 'repentant' i.e., অক্ষতপ্ত or পরিতপ্ত, and therefore the translator might consider অক্ষতপ্ত তুমি তব side by side with যদিচ মনুষ্য তুমি ।¹⁴ In the same line, for 'I have still the loss' a far stronger expression has been used—তৎসমস্তেও সর্বস্বাস্থ্য আমি in which সর্বস্বাস্থ্য has superlative force and far exceeds the 'loss' of the

original. Another instance of such extreme rendering being made for the sake of force and beauty is line 11, ঘাতকের সাধুনা সহনীয় হয় না সংহার, in which neither ঘাতক (assassin) nor সংহার (killing) follows from 'offender', and 'offenders' sorrow' of the original is surely not ঘাতকের সাধুনা (killer's consolation) since 'sorrow' here is 'repentance' (cf. 'repent' in l. 10) and its direction is towards the offence of the offender himself. The word সাধুনা has thus changed the meaning of the original. The concrete imagery of the twelfth line 'To him that bears the strong offence's cross' has been somewhat vaporized into a general, insipid line বক্তিতের মর্দপীড়া জানে শুধু একা অশ্রুধারী, as if here the poet is just considering an abstraction—suffering—and not visualizing a person who is suffering. Adherence to the questionable Quarto reading may be responsible for this 'loss' of imagery.¹⁵ In the final couplet, 'D' makes a very clumsy and dubious use of the tricky pronominal particle ও in ও-প্রেক্ষাপট and ওরে পেনে। In the original, 'those' and 'they' make no such confusion. Thus the freedom which is often rewarding may breed an over-confidence which spoils the effect of the original.

'Translation' has to be distinguished from 'recreation'. Recreation, like creation itself, may be associated with some such subjective process as inspiration of which 'freedom' is a necessary pre-condition. But translation is a discipline first and last, and freedom is never its component. It is like science, not subjective but determined by the objective fact—the text. Interpretation, even explication, is allowable, but once that has been done mentally, there remains only judgment to exercise not inspiration, only picking out the corresponding set of words, imageries etc. for those of the original. If it is a search, it is not a random search, its frame of reference being rigid and well-defined. As an example of the worst fate of freedom in translation I will briefly refer to Translation E of the sonnet which opens as:

কেন দিয়েছিলে আশা রোহোজ্জল সুন্দর দিনের,
কেন বা আনিলে মোরে পথমাঝে নগ্ন সজ্জাহীন?

This introduces পথমাঝে নগ্ন সজ্জাহীন which has no support in the original. Why should 'without cloak' be rendered as সজ্জাহীন (without dress), and why at all the epithet নগ্ন (bare)? The rest of the translation which is a chronicle of such 'free' enterprises, may be left out from our consideration here.

Coexistence of opposites is a constant factor in this Sonnet trio

(Sonnets 33, 34, 35) and the dichotomy is greatest in the last:

No more be grieved at that which thou hast done:
 Roses have thorns, and silver fountains mud;
 Clouds and eclipses stain both moon and sun,
 And loathsome canker lives in sweetest bud.
 All men make faults, and even I in this,
 Authorizing thy trespass with compare,
 Myself corrupting, salving thy amiss,
 Excusing thy sins more than thy sins are;
 For to thy sensual fault I bring in sense—
 Thy adverse party is thy advocate—
 And 'gainst myself a lawful plea commence:
 Such civil war is in my love and hate,
 That I am accessory needs must be
 To that sweet thief which sourly robs from me.

A translator of this sonnet must take into consideration the context of the preceding two sonnets.¹⁶ The inner logic of these three inter-linked sonnets is the same as occurs in the following lines of *Rape of Lucrece*:

But no perfection is so absolute
 That some impurity doth not pollute.¹⁷

These lines in *Rape of Lucrece* come, we should note, in answer to the query : 'Why should . . . Kings be breakers of their own behests?'¹⁸

Translation F renders the sonnet as follows:

আর দুঃখ করে না যা-করেছ সেজ্ঞে একবারো :
 গোলাপে কণ্টক আছে, রূপোলি বর্ণায় কতো কাদা ;
 মেঘ আর গ্রহণে তো চন্দ্রস্বর্গে ছায়া পড়ে গাঢ় ;
 সুব্রাণ কুঁড়ির বন্ধে দুষ্টফল থাকে বাসা বাধা ।
 সব লোকই ভুল করে, এমন কি আমিও এইভাবে—
 তোমার অন্তায় কাজে নানা ছাদে দিই-যে তুলনা ;
 ক্ষুটিতে প্রলেপ দিতে আনি তাকে দূষিত প্রভাবে ;
 পাপকে শোধন করি এত বেশি, পাপ সে ঘটনা ।
 ইন্দ্রিয়জ দোষে তব আনি আমি যুক্তির বিচার—
 যে তোমার প্রতিবাদী সেই যেন তোমার উকিল—

এক আমারই নামে মোকদ্দমা আনি বারবার ;
 এত গৃহযুদ্ধ থাকে প্রেম আর ঘৃণাতে সামিল
 যাতে আমি অনিবার্য হয়ে যাই সহযোগী তারি
 যে উষ্ট্র ডাকাত, আহা, নিজে যার সর্বধন কাড়ি' ৷

Strong words of disapproval—'stain', 'loathsome', etc.—have been used by Shakespeare in the first quatrain in order to express the peculiar dialectical situation he is in. But in Translation F, the opening words 'No more be *grieved*' have become আর দুঃখ করো না। দুঃখ means grief no doubt, but অকৃতাপ or মনস্তাপ in Bengali that connotes repentance might indicate the sharpness of the sonnet better. কতো in the second line and একবারো at the end of the first only create an impression of over-eagerness on the part of the poet to exculpate his friend, which only contradicts the central or thematic suggestion of the sonnet as a whole. In the third line of 'F', 'stain' has been translated by using two words গাঢ় ছায়া (dense shadow). But the inevitable word for 'stain' in Bengali which is associated with sun or moon is কলঙ্ক, and this word has the double entendre—'shadow' as well as 'stigma'. The translator, it is obvious, has laid more stress on the excuse than on the accusation. From the second quatrain onwards the poet's argument goes clearly against that of the first. It also goes against the argument of Sonnet 33 and the final couplet of Sonnet 34. For so long Shakespeare was a defence counsel, but now changing sides as it were he becomes a counsel of the prosecution. But the form of his argument is peculiarly personal. Instead of accusing his friend straight for his misdeeds, the poet accuses himself as an abettor in his friend's crime. The trick is clever, dignified and befittingly courtious. But the poet has one advantage. Since he has put himself in the dock, he can raise the tone of accusation as loud as he pleases. He uses strong words—'trespass' (l. 6), 'corrupting' (l. 7), 'amiss' (l. 7), 'sins' (l. 8), 'sensual fault' (l. 9)—to level moral accusation against his friend. From here it is evident why the poet used 'stain' (l. 3) and 'loathsome' (l. 4) in the first quatrain.

In translating 'Myself corrupting' the translator has substituted তাকে for আমাকে ; but the poet says that he himself has been guilty in trying to hide or whitewash the friend's guilt. It is the habit of sin to plead for and shelter sin,¹⁹ and the poet has all the while pleaded for and sheltered his friend's sin or guilt. The main point for consideration here is the mutual relation between the poet and his friend, and therefore the

omission of personal pronouns—'myself' (l. 7) and 'thy' (l. 8)—in the translation makes it very formless. পাপকে শোধন করি does not say whose sin it is, although Shakespeare definitely says 'thy sins', and শোধন or purification is not the same thing as excusing. Besides, in the context of the present sonnet-cluster, the question of 'purification' does not arise, since Shakespeare is by no means his friend's 'guru' or guide. In fact, all the trouble starts from the import of 'more than thy sins are' (l. 8).²⁰ If it means that the so-called sin is no sin at all or is too negligible to be taken seriously, then only the translation can be accepted. But the context of the Sonnet trio and the crescendo of accusation step by step tell a different tale. The words of the original suggest that the friend's treacherous act was indeed a serious offence and that the poet in trying to minimize its seriousness was only trying an impossibility.

In the translation, পাপ সে বড় না only means that the friend's fault is not really serious and therefore should not be taken so seriously. In that case, পাপ সে বড় না cannot be in tune with the third quatrain which, we may note, is not separated from the second by a full stop but joined with a conjunction 'for'. In the translation this connective 'for' has been omitted and a full stop has been added to complete the separation between the two quatrains. If the friend's sin be minimized by saying পাপ সে বড় না, then logically the 'sensual fault' (l. 9) also has to be minimized, and the translation is consistent. In the emotive complex of the sonnet, prosecution and defence have been so interfused that they cannot be disentangled fully, and even in the conclusion of the sonnet where the poet seems to be withdrawing his case against his friend, there is clear proof that his accuser-self has not been appeased with the apparent dismissal of the case and withdrawal of charges. On the complexity of this sonnet L.C. Knights has the following comment: "The painful complexity of feeling (Shakespeare is at the same time tender towards the sinner and infuriated by his own tenderness) is evident in the seventh line, which means both 'I corrupt myself when I find excuses for you' (or, 'when I comfort myself in this way') and 'I'm afraid I myself make you worse by excusing your faults'; and although there is a fresh change of tone towards the end (the twelfth line is virtually a sign as he gives up hope of resolving the conflict), the equivocal 'needs must' and the sweet-sour opposition show the continual civil war of the emotions."²¹

The exterior reconciliation of the sonnet is less important than the interior disturbance, and the translator must be careful lest he dismiss

the inner core of complaint. There is no proper resolution in the last three lines, only a climactic summing up of the dilemma:

Such civil war is in my love and hate,
That I an accessory needs must be
To that sweet thief which sourly robs from me.

In the translation, the twelfth line is much washed down and emasculated: এত গৃহযুদ্ধ থাকে প্রেম আর ঘৃণাতে সন্নিবিষ্ট। So personal, direct and downright an utterance has been made in the translation into a mere generalized, impersonal statement. There is nothing vague or dubious about 'my love and hate'; but the translator has erased the personal touch by dropping 'my', as if the poet is more anxious to quote a proverb than to reveal his soul split between love and hate. The mis-translation follows from the original mis-conception পাপ সে যত না in line 8. 'Such' (l. 12) of the original has been made to mean 'so much', resulting in the jejune expression এত গৃহযুদ্ধ থাকে প্রেম আর ঘৃণাতে সন্নিবিষ্ট। The poet is vitally concerned with his personal love and hate, and not with mere contemplation or chewing of a universal truism about love and hate in the abstract. The poet is forced to formally condone and stomach his friend's grievous fault because of the latter's superior and influential social position as his patron and benefactor. But at heart and in his verse he condemns and spurns the treachery of a false friend. Shakespeare has made no secret of his 'hatred' and the translator has no right to hide it. The proper word for 'civil war' in line 12 is perhaps not গৃহযুদ্ধ, although it is an exact literal rendering. The context would rather suggest অন্তর্ঘর্ষ or স্ববিরোধ। The poet's helplessness has been distinctly brought out in the last two lines and this helplessness should not be missed in the translation. The poet's unwilling willingness has been expressed by 'needs must be' and the force of the phrase could be retained by using নিকপায় instead of অনিবার্য, for নিকপায় has a sense of personal plight while অনিবার্য has the force of impersonal calamity. Even two synonymous words বাধ্য and নিকপায় could be used together to produce the desired effect in the translation:

বাধ্য আমি, নিকপায়, দুঃস্বপ্নের তাই সহকারী।²²

The 'civil-war' sonnets, though a distinct group, form only a part of the entire sonnet cycle. The case study of several translations of this

important trio here lays bare a number of translation problems—grammatical, syntactical, and semantic. By conducting similar practical, laboratory method of scrutiny with respect to a larger number of Shakespearean sonnets or other poems it may be possible to formulate a number of broad principles for what I have called 'optimum translation' of poetry.

¹In 1598 Meres in *Palladis Tamia* referred to "mellifluous & hony-tongued Shakespeare" and "his sugred sonnets among his private friends."

²It is interesting that H. Landry in trying to refute that Shakespeare's sonnets are 'Metaphysical' only admits it: "The Sonnets of Shakespeare are neither Elizabethan nor Metaphysical; in a sense they are both." (*Interpretations in Shakespeare's Sonnets*, 1963, p. 141).

³With his key

Shakespeare unlocked his heart. (Wordsworth).

⁴J. B. Leishman holding a different view says: "It is only very occasionally in the Sonnets (most notably in 'Poor soul, the centre of my sinful earth') that we find him struggling with himself." (*Themes and Variations in Shakespeare's Sonnets*, 1961, p. 131).

⁵J. C. Catford, *A Linguistic theory of Translation*, 1965, p. 20.

⁶In a recent article, George Steiner has stressed the same point. He writes: "There can be no exhaustive transfer from language A to language B, no meshing of nets so precise that there is identity of conceptual content, unison of undertone, absolute symmetry of aural and visual association. This is true both of a simple prose statement and of poetry." ('To Traduce or Transfigure', *Encounter*, August, 1966, p. 49).

⁷J. C. Catford, *op. cit.*, p. 31.

⁸Reported in *Times Literary Supplement*, London, 9 December, 1965.

⁹Some other translation problems have been discussed by Edward C. Dimock, Jr. in *Jadavpur Journal of Comparative Literature*, Vol. IV, 1964, pp. 1-17.

¹⁰The Bengali translations under scrutiny have been referred to here as 'A', 'B', 'C', 'D', 'E', and 'F'. They are as follows: 'A', 'C' and 'F' are translations of Sonnets 33, 34 and 35 respectively by Manindra Roy, included in his

শেক্সপীয়ারের সনেট পঞ্চাশ, (Fifty Sonnets of Shakespeare); 'B' and 'D' are translations of Sonnets 33 and 34 respectively by Sudhindranath Datta, included in his *অভিধ্বনি* (Echoes); and 'E' is translation of Sonnet 35 by Bhaskar Mukhopadhyaya, included in his *শেক্সপীয়ারের চতুর্দশপদী* (Shakespeare's Sonnets). Bishnu De has translated a good many Shakespeare's sonnets in his *হে বিদেশী কুল*, but his translations do not include the 'civil war' sonnets.

¹¹In Sonnet 34, l. 3, মেঘ (cloud/clouds) has been used as plural followed by the plural pronoun তারা in l. 4.

¹²Sonnets 33 and 34 are obviously hooked up; in each, the identical 'face/disgrace' rhyme occurs in the second quatrain and 'clouds' appear as 'base'. Sonnets 40, 41 and 42, as also Sonnets 57 and 58, are similarly hooked up. I cannot agree with Hubler who thinks that 'disgrace' in Shakespeare's Sonnets may not be derogatory after all. His own comment on Sonnet 34 goes against his hypothesis. (See *The Sense of Shakespeare's Sonnets*, 1954, p. 114).

¹³But in 'C' (Sonnet 34), l. 3, 'base clouds' has been translated as ভয়ঙ্কর মেঘ, and ভয়ঙ্কর is definitely a very strong word.

¹⁴The lexical equivalents of সমুদ্র are পোকাঠ, ক্রিষ্ট, উত্তর, রাজশেখর বহু, চলচ্চিত্র অভিধান.

¹⁵The Quarto reading is 'losse' for which the widely accepted emendation is 'cross'.

¹⁶The interlinking is obvious in the recurrence of certain common expressions in them. Line 3 of Sonnet 35 ('clouds and eclipses stain both moon and sun'), for example, harks back to ll. 5-6 of Sonnet 33 ('Anon permit the basest clouds to ride/With ugly rack on his celestial face'), and l. 7 of Sonnet 35 ('Myself corrupting, salving thy amiss') to l. 7 of Sonnet 34 ('For no man well of such a salve can speak').

¹⁷*Rape of Lucrece*, ll. 853-54.

¹⁸*Ibid.*, ll. 848-52.

¹⁹Cf. Rabindranath Tagore:

পাপের দুয়ারে পাপ সহায় মাগিছে। (গান্ধারীর আবেদন)

²⁰The Quarto reading of l. 8 is 'Excusing their sins more than their sins are'. But most editors from Capell and Malone to Dover Wilson have accepted the emendation of 'their' to 'they', since the Quarto printing is notorious for 'their/they' confusion.

²¹L. C. Knights, *Explorations*, 1947, p. 65.

²²Similar complexity occurs in Sonnet 40, ll. 9-14; in Sonnet 57, ll. 13-14; and in Sonnet 58, ll. 11-14. On the sudden reversal of attitude in the final couplet Tucker Brooke observes that the final couplet often "introduces a surprise or negation which suddenly swings the reader into a point of view antithetical to that developed in the quatrains." (*Shakespeare's Sonnets*, 1936, p. 4). Referring to the final couplet of Sonnet 40, J. Dover Wilson writes: "If he (Shakespeare) ever became furiously jealous of the Friend, it could hardly appear in the Sonnets, though the agony of it does and the possibility of hatred peeps out. I fancy, in the wry 'yet we must not be foes' of the otherwise pitiable couplet of 40." (Ed. *The Sonnets*, Cambridge, 1966, pp. lxii-lxiii). Wilson's comment is equally applicable to the final couplets of Sonnets 33, 34 and 35. To quote Hubler: "Shakespeare

noticed the obverse sides of things. Although the sonnets proclaim his affection for the young man and his indulgence of him, they also disclose the attitudes which Shakespeare takes to both the affection and the indulgence. He forgives a trespass, and then, in the 35th Sonnet, he apologizes for the presumption of forgiveness...." (*op. cit.*, pp. 101-102).

5

‘চেভন স্যাকরা’

‘সেই শিরই উৎকৃষ্ট, যা উথিত হয়েছে প্রয়োজন থেকে।’

(রাইনের মারিয়া রিল্ফে)

১

‘প্রত্যেকেই অন্তত একটি উপন্যাস লেখার ক্ষমতা রাখেন, সেটি তাঁর নিজের জীবন নিয়ে,’ যাকসিম গকির এই বহুশ্রুত উক্তির মার্থার্থ নির্ণয় করা নোটাই দুর্ভব নয়। কারণ সবচেয়ে অন্তরঙ্গভাবে আমরা জানি নিজেরই জীবন—আমাদের একান্ত ও ব্যক্তিগত ত্রাস ও উল্লাস, হতাশা ও সার্থকতা, দ্বিধা ও ঘৃণা। এদেরই হয়তো কেবল আমরা ঘনিষ্ঠ ও ‘জীবন্ত’ রূপে বিকীর্ণ করতে পারি। উপন্যাস যদি হয়—টমাস হার্ডির কথা মতো—‘কেবল একটা ইমপ্রেশন, জায়গা নয়,’ উপন্যাস যদি হয় জীবনেরই ‘নিষ্ঠাবান আলোচনা’ বা তথ্যের সজীব ও হৃদয়গ্রাহী প্রতিচিত্রণ—অন্তত এই যদি হয় ঔপন্যাসিকের যাত্রাশূল—তাহলে এই ব্যক্তিগত উন্মোচনই হয়তো সহজেই লক্ষ্যবেধ করে নিতে পারে।

কিন্তু কেবল যে সরাসরি আত্মউন্মোচন ঘটে সব সময়, তা নয়। ঔপন্যাসিক কেবল জ্ঞানবন্দীই দেন না, অনেক ক্ষেত্রে মুখোশ প’রে দেখা দেন—আসে পাউণ্ড কথিত ‘পার্দোনা’ বা ইয়েটস-এর বহুবিক্রাপিত ‘মুখোশ’ ও মুগ্ধী। নিজেকে অন্য পোষাক পরানো হয় কখনও-কখনও, ভোল পালটানো হয়, কখনও-বা দূর থেকে নিজেকেই বিশ্লেষণ করে দেখার চেষ্টা চলে।

এমন নয় যে চিন্তাহীন, ফরমায়েশি বা তৈরি-করা ‘রচনা’র সাক্ষাৎ আমরা বিশ্বসাহিত্যে কখনও পাইনি। কিন্তু আপাতত সে-সব আমাদের আলোচ্য নয়। শিল্পের কাছে যারা উৎসর্গিত, ‘লেখা ছাড়া অন্য কোন উপায়েই যে-সব কথা জানানো যায় না, সেই কথাগুলি জানাবার জন্যই’^১ যারা লেখেন, ‘অন্য দশটা যোঁকের

১ ‘কেন লিখি’ : লেখকের কথা, মানিক বন্দ্যোপাধ্যায়।

মতোই লেখার ঝোঁক^১ থাকে। উপর চেপে বসে, ‘অন্ধ শেখা, যন্ত্র বানানো, শেষ মানে খোঁজা, খেলতে শেখা, গান গাওয়া, টাকা করা ইত্যাদির দলেই’ যারা ‘লিখতে চাওয়া’^২-কে ফালেন, অর্থাৎ শিল্পীর জীবনের সঙ্গে ওতপ্রোতভাবে মিশে গিয়েছে, নায়ে-নায়ে তাঁদের পক্ষে নিজের জীবিকা ও জীবনকে নেড়ে চেড়ে বিশ্লেষণ ক’রে দেখার ইচ্ছেটাও স্বাভাবিক। আর যেহেতু উপন্যাসই তাঁদের অনেকের আত্মপ্রকাশের ও আত্মবিকাশের উপায়, সেই জন্য উপন্যাসেই তাঁদের এ-সব উৎকর্ষার প্রকাশ ঘটে থাকে।

অপর পক্ষে ঊনবিংশ শতাব্দীতে বিজ্ঞান ও রাষ্ট্রের ক্ষমতা যতই বৃদ্ধি পেতে লাগলো, প্রসার পেল ব্যবসা ও বাণিজ্য, জীবনযাত্রা হ’য়ে উঠলো জটিলতর, আমরা যখন জানতে পেলান মানবমনের জটিল ত্রিস্তর অস্তিত্ব—অচেতন, অবচেতন ও সচেতন মনের ক্রিয়াকলাপ, উন্নতি হ’লো নৃতত্ত্ব ও পুরাবিজ্ঞান, আইনস্টাইন এসে যখন জানানেন বিশ্বপৃথিবী কেবলমাত্র ত্রিমাাত্রিক নয়—এবং জীবনযাত্রায় শিল্পীরা যতই রাজনৈতিক কাণ্ডারী বা ব্যবসা-প্রতিষ্ঠানের প্রধানদের তুলনায় কোণঠাশা হ’য়ে উঠতে লাগলেন, শিল্পীরা যতই স’রে আসতে লাগলেন জীবন আর সমাজ থেকে—আর তাঁদের প্রতীকরূপে আসতে লাগলো সার্কাসের শস্তা নট-নটী, কাকতালুয়া কাগজকুড়ুনীরা অর্থাৎ যারা সনাতনচ্যুত, বহিষ্কৃত, ও নির্বাসিত, অর্থাৎ শিল্পীরা যখন আর ‘মানবজাতির অস্বীকৃত বিধানকর্তা’ রূপে গণ্য না-হ’য়ে দূরে স’রে যেতে লাগলেন, তবুই দেখতে পেলান কবিতায় কি গল্পে, নাটকে কি উপন্যাসে শিল্পীরা চরিত্র হ’য়ে আনছেন। আশ্চর্য লাগে নাকি আমাদের যখন ভাবি যে সফোক্লিসের ‘ফিলোক্লেটেস’ বা ও-রকম ছাড়া-ছাড়া কোনো রচনার কথা বাদ দিলে ঊনবিংশ শতাব্দীর শেষার্ধের আগে বিশ্বসাহিত্যে শিল্পীরা নিজেরাই প্রধান চরিত্র রূপে অত্যন্ত কম দেখা দিয়েছেন।

এই নাসিলাসপ্রতিম তন্ময়তার কতগুলো বাস্তব কারণ লক্ষ করা যেতে পারে। ঊনবিংশ শতাব্দীতে শিল্পবিপ্লব ও বাণিজ্য প্রসারের ফলে ইয়োরোপে দেখা দিয়েছিলো ঊনবিংশ শতকের শেষভাগেই যখন একজন কবি বা চিত্রকরের চেয়ে একজন কারিগরি-বিদ্যায় পারদম বা অর্থনীতিবিদগণের প্রতিপত্তি বেড়ে উঠেছিলো। এখন চারপাশে থাকিয়ে এটা সহজেই বুঝে ওঠা যায় যে রাষ্ট্র ও জনসাধারণ একজন কবির চেয়ে অনেক বেশি পছন্দ করে কোনো ইঞ্জিনিয়ার, ডাক্তার কি সনাতনাত্মিককে। শিল্পীরা

১. ‘কেন লিখি’ : লেখকের কথা, মানিক বন্দ্যোপাধ্যায়।

২. তদেব

যেই নিজেদের অগ্নিহলিত হ'তে দেখলেন চারপাশে অগ্নি—স্পর্শাতুর ও অহংকারী ব'লে—নিজেদের ক্রমশই গুটিয়ে আনতে লাগলেন। সম্প্রতি যখন কোনো কবিতার কাগজের সম্পাদক ঘোষণা করেন যে কবিরা এক ধরনের গুপ্ত ভাষায় কথা বলছেন—সংকেতে ও সূত্রাকারে—যে-ভাষা সাধারণ মানুষের বুদ্ধি ও বোধের অগম্য, অনেকটা যেন কোনো রাজনৈতিক গুপ্ত দলের সাংকেতিক কথাবার্তা তাঁদের, তখন এটাই বোঝা যায় যে এই প্রতিক্রিয়া এত স্পষ্ট হ'য়ে উঠতে বহু সময় নিয়েছে যতদিনে সমাজের ভাঙন, দুর্নীতি, ও নিঃসাড়তার সঙ্গে পাল্লা নিয়ে আমরা কেবল বাড়ি ওঠাচ্ছি, রাস্তা বানাচ্ছি, তেহরানের মস্তীঘের ছল ব্যাকুল হচ্ছি, কিংবা সেচের জল খাল কাটছি—আর সাহিত্য, চিত্রকলা, সংগীত ইত্যাদিকে ভাবছি—জরুরি ও আবশ্যিক নয়—কুটি ও কারখানার পরে অবসর বিনোদনের সামগ্রী। এবং, আরো, সৃষ্টির রহস্য চিরকালই বিশ্লেষণ বিমুখ। সেইজন্মেই বোধ করি তাকে জড়িয়ে মানুষের জ্ঞানা-কল্পনা কৌতূহল ও বিশ্বের সীমা নেই। সব কথার পরেও আমরা যেহেতু বুঝে উঠতে পারি না শিল্পীর মন কী ভাবে কাজ করে, গন্ধার জলস্রোত অবিরাম ব'য়ে গেলেও যেহেতু শিল্পীকে কোনো কর্মমালা বা নিয়মে বেঁধে রাখতে পারি না, সেইজন্মেই হয়তো চিরকালই আমরা সন্দেহ, ঈর্ষা ও বিশ্বয়ের সঙ্গে শিল্পীদের দিকে তাকিয়েছি। 'যত অল্প কথা শিথিলে ডি-এস-সি পাস করা যায় তার চেয়ে ঢের বেশি খাটুয়া কবিতা লিখিতে না-শিথিলে কবিতা লেখা যায় না'—এই 'ঢের বেশি খাটুনির' অর্থ যে বহুস্তর ও ব্যাপক এই বোধের জন্মেই এককালে আমরা ভেবেছি শিল্পীরা বুঝি দেবতার বিশেষ দ্বারা পেয়েই জন্মান। দ্বন্দ্বা রত্নাকর কি কবি কালিদাস, সীতময় কি বীড়—এদের নিয়ে যে-সব অলৌকিক কাহিনী সাধারণের মনে প্রচলিত, সেখানে এই বিশ্লেষণবিমুখ রহস্যটির উপস্থিতিই কি লক্ষণীয় নয়? রহস্যময় ব'লেই বোধ হয় শিল্পীদের মন এমন চুষকের মতো আকর্ষণ করে আমাদের, হয়তো সেই জন্মেই 'নার্সিসাসের মতো'—নিজের প্রতিবিশ্বের দিকে বারে-বারে এমনভাবে ফিরে তাকান শিল্পীরা।

কেন আধুনিক উপন্যাসে চরিত্র হিশেবে শিল্পীদের এত প্রাধান্য, কেন-ই বা শিল্পীরা ইচ্ছাং নিজেদের নিয়ে এত তরঙ্গ হ'য়ে পড়লেন, তার আরো একটি কারণ হয়তো ভেবে দেখা যায়। 'মোরোপীয়া কবিতায় উপন্যাসে যে-বিনিয়মভূমিত ভ্রাতৃত্ববন্ধন গ'ড়ে উঠেছে',*

* 'জীবনের জটিলতা', মানিক বন্দ্যোপাধ্যায়।

* 'নার্সিসাস', পোল ভালেরি।

* 'মানিক বন্দ্যোপাধ্যায়' : বুদ্ধসেবক বহু।

ভারি ফলে—অর্থাৎ ‘উপন্যাসে কবিতার সংক্রামের’^৭ দক্ষণ—প্রতীচীতে উপন্যাস একদিক থেকে অনেক বেশি আত্মিক হ’য়ে উঠেছে, ‘বাস্তব থেকে যাত্রা ক’রে পৌছোতে চেষ্টা করেছে ‘বাস্তবের পরপারে’, উজ্জীর্ণ হয়েছে ‘সারি সারি আপাত বাস্তব চিত্রকল্পের সাগুড়ো প্রতীকের, এমনকি, পুরাণের মায়ালোকে’। ‘বাস্তব চিহ্ন সমূহ “জীবন্ত” হয় না, তা নয়—তা না-হ’লে তাঁদের (অনেক পশ্চিমী লেখকের) প্রয়াস নীরন্ত রূপকমাত্রে পরিণত হ’তো—কিন্তু তাঁদের কাছে বাস্তব একটা ছল বা উপায় বা অভিনয় মাত্র, যার ব্যবহারে, সত্যিকার কবির মতো, মানব-মনের গোপন, স্নাতন, নামহীন সম্পদকে তাঁরা ছেকে তোলেন’।^৮ আর যদি ‘মানব-মনের গোপন, স্নাতন, নামহীন সম্পদকেই ছেকে তোলা উদ্দেশ্য হয়, তাহ’লে নিজের ছাড়া আর-কার মন আরো-বেশি গভীর, গোপন ও ওতপ্রোতভাবে জানা সম্ভব?

য়োহান হোল্‌ফ্‌গাঙ কোন্‌ গোটে ‘স্মিলহেল্ম মাইস্টের-এর শিক্ষানবিশী ও পরিত্রাণ’ লেখার পর থেকে ‘বিল্ডুঙ্‌স্‌রোমান’ বা মানব-মনের বিকাশের অন্তরঙ্গ চিত্র ও শিল্পীদের বিপুলভাবে আকর্ষণ করতে শুরু করেছিলো। ফ্রান্সোয়া রাবলে যদিও ঠাট্টার ছলে পাতাগ্রন্থের বিকাশের কাহিনী রচনা করেছিলেন, তবু তাঁর উদ্দেশ্য ও গোটের অভিপ্রায় এক ছিলো না। গোটের লক্ষ্য ও আলোচ্য ছিলো বুদ্ধি বা পরিণতি, আলেমান ভাষায় যে-বিকাশ কাহিনীকে বলে ‘বিল্ডুঙ্‌স্‌রোমান’, নানা বিদূষ আপাতনিরোধী ও বিসংগত তথ্যের মধ্য থেকে কী ক’রে কোনো বিকচোন্মুখ স্পর্শাতুর ও বুদ্ধিভাবী মন জীবনের দুগোন্মুখি পাড়াবার ক্ষমতা অর্জন ক’রে নিতে পারে, তাই দেখানো। এক সময়ে ইয়োরোপীয় উপন্যাসে এই মহাপ্রসঙ্গটি বিস্তারিত প্রভাব ফেলেছিলো ব’লেই হয়তো বিংশ শতাব্দীর সূচনায় আমরা অসংখ্য তাৎপর্য-মণ্ডিত একাধিক উপন্যাস বা কাহিনী লাভ করেছিলাম। তালিকা দীর্ঘ করা যেতে পারে, কিন্তু মাত্র কয়েকটি রচনার নাম করাই বোধ হয় যথেষ্ট হবে। আলেমান ভাষায় বেরিয়েছিলো টোমাস মান-এর ‘বুডেনব্রোকস’, ‘টোনিয়ো ক্রোগার’ প্রভৃতি, রাইনের মারিয়া রিলকের ‘নালটে লাইউরিডস ব্রিগগের নোটবই,’ ফ্রান্সিতে রোম্যা বোল্যার ‘জাঁ ক্রিস্তক,’ মার্সেল প্রুস্ত-এর ‘অতীত স্থিতি,’ ইংরেজিতে জেমস জয়ন্স-এর ‘শিল্পী যুবকের প্রতিরূতি’ প্রভৃতি। এগুলিকে হয়তো ‘বিল্ডুঙ্‌স্‌রোমানের ক্ষেত্রেই প্রস্তুত করা যেতে পারে, কিন্তু শিল্প ও শিল্পীকে উপজীব্য ক’রে ইয়োরোপে আরো যে-সব উপন্যাস পর-পর প্রকাশিত হয়েছিলো, তার একটি ক্ষুদ্র তালিকা প্রণয়ন

৭ ‘হয়তো সব উপন্যাসিকই প্রথমে কবিতা লিখতে চান’—উইলিয়াম ফকনর।

৮ ‘মানিক বন্দ্যোপাধ্যায়’ : বুদ্ধদেব বসু, ‘কবিতা’।

করা শিল্পীদের এই সচেতনতা বোঝাবার উপযোগী হ’তে পারে। আলেমান ভাষায় : টোমাস ম্যান-এর ‘ভেনিসে যুত্‌’, ‘ডক্টর ফাউস্টাস’, ফ্রান্স কাফ্‌কার ‘সুন্‌কাতর শিল্পী’, হেরমান ব্রোপ-এর ‘ভারজিলের যুত্‌’, মাক্স ফ্রিশ-এর ‘আমি স্টিলার নই’; ফরাশিতে : জে. কে. উইজমার ‘স্বভাবের বিরুদ্ধে’, আন্তোয়ান গা সাতেকজুপেরির ‘মাহুঘের জগৎ’; ইংরেজিতে : হেনরি জেমস-এর ‘রডারিক হাডসন’, ‘ইয়োহান্নাস’, বা তাঁর ছোটগল্পগুলো, ‘ভবিষ্যতের নাদোয়া’, ‘বেন্টরাফিয়ার গ্রন্থকার’, ‘পরের বার’, ‘কল্পন ভাঙার’, ‘গালিচার উপরে মূর্তি’, ‘মথলার দস্তানা’ প্রভৃতি, জেমস জ্যাকস-এর ‘ইউনিসিস’, এডওয়ার্ড মরগ্যান ফরস্টার-এর ‘দীর্ঘতম যাত্রা’, আমেরিকায় গ্যাথানিয়েল ওরেস্ট-এর ‘বিবিক্তবাসিনী’, বাড স্তলবের্গ-এর ‘মোহমুজ’, রাশিয়ায় বোরিস পাস্তেরনাক-এর ‘ডাক্তার জিভাগো’।

তালিকা অসংলগ্ন ও পরিকল্পনাহীন, কিন্তু আমরা এতক্ষণ যে-কথাটা বলতে চাচ্ছিলাম, তা বোধ হয় পরিষ্কৃত হয়। শতাব্দীর সূচনায় শিল্পীরা হঠাৎ অত্যন্ত সচেতন ভাবে এই ‘ঝোড়ো যুগে’ শিল্পীর স্থান নির্ণয় করার জন্য চেষ্টা শুরু করেন, কেননা সেই আদি যুগ এখন বহু পিছনে যখন শিল্পী ছিলেন পুরু, ‘ডাইনি-পুরু’ বা ‘witch doctor’।

২

একটু অভিনিবেশ দিলেই দেখতে পাবো যে এদিক থেকে বাংলা উপজ্ঞানের গতিও ইয়োহান্নাস উপজ্ঞানের সমান্তর। সমান্তর এই অর্থে যে বাংলা উপজ্ঞানের জন্মক্ষেত্রে আমরা এমন কোনো সচেতন প্রয়াস দেখিনি যেখানে শিল্প বা শিল্পীর ভূমিকা, সৃষ্টির রহস্য ও প্রক্রিয়া ইত্যাদি প্রধান বিষয় হ’য়ে উঠেছে—তার জন্যে, অল্প অনেক প্রবণতার মতোই, আমাদের ‘কল্লোল’ পর্যন্ত অপেক্ষা করতে হ’লো। অবশ্যই স্থানে-স্থানে নেপথ্যবিহারী ঔপন্যাসিকের মন্তব্য আমরা উপজ্ঞানে পেয়েছি : ‘ঔপন্যাসিক অন্তর্বিষয়ের প্রকটনে যত্নবান হইবেন’ (সীতারাম : বন্ধিমচন্দ্র), কিংবা ‘উপজ্ঞাস ইতিহাস নহে’, কিন্তু অভিজ্ঞাত ও রাজপুরুষ সমাকুল বন্ধিমের উপজ্ঞানের মূল টান ছিলো গ্রন্থিল, ঘটনাবলি নিয়তিনির্ভর নীতিসম্বল কাহিনী। এমনকি রবীন্দ্রনাথ—যিনি কবিতা, গান, ছবি, অভিনয় প্রভৃতি শিল্পের বিচিত্র দিকে সক্রিয় ও অবিরল ভাবে আত্মনিয়োগ করেছিলেন—‘চতুরঙ্গ’ ও ‘ঘরে বাইরে’র মতো পরীক্ষামূলক রচনা সত্ত্বেও তিনি ছুটিমাত্র উপজ্ঞাসে কবিকে প্রধান চরিত্ররূপে উপস্থিত করলেন : ‘শেষের কবিতা’ (১৩৩৬) ও ‘চার অধ্যায়’ (১৯৩৪)। ‘গল্পগুচ্ছে’ কোনো-কোনো নব্যযুবক কবিতা লেখে বটে, কিন্তু এই তথ্য ‘গল্পগুচ্ছ’-র ‘কালেজে’-পড়া নাটকের দাড়ি-রাখা,

চাপকান-পরা ও নব্য হিন্দুয়ানির বুলি আঙড়ানোর মতোই ছোট্ট কিন্তু জরুরি অচপুষ্ট মাত্র; 'নষ্টনীড়' গল্পের জটিল সম্পর্ক বিশ্লেষণের অন্ততম সূত্র যদিও চারুর সহজ ও সাবলীল রচনার অমোঘতা সন্দেহে অমলের গোপন, চাপা ও সূক্ষ্ম ইঙ্গা, 'গল্পে-সঙ্গে' বা 'সে'-তে যদিও দাদামশাই শিল্পসাহিত্যের কতগুলো তত্ত্বের সারসংকলন করেন, তাঁর 'শিশু' কাব্যগ্রন্থের প্রধান চরিত্রটি যদিও একা, চাপা, ভাবুক ও কল্পনাপ্রবণ কোনো শিশু, তবু এটা বলা বোধহয় বাহ্যল্য যে এ-সব রচনার শিল্প বা শিল্পী মুখা নয়, যেমন 'শেষের কবিতা' ও 'চার অধ্যায়ে'। এবং এদের মধ্যে 'চার অধ্যায়ে' বিষয়বস্তু : 'বাংলার সম্ভাব্যবাদের রক্তবর্ণ পটভূমিকায় দুটি তরুণ-তরুণীর প্রেমের উন্নীলন ও আত্মঘাতী পরিণতি'।^৯ আত্মঘাতী এই জ্ঞাত যে 'এর মধ্যে যে-বেদনা আছে সেটা বাইরে থেকে আসেনি : যুগলের উপর তৃতীয়ে কোনো অভিঘাত নেই— যেমন আছে 'মালক', 'দুই বোন', 'শেষের কবিতায়'; কিন্তু অতীত নিজেই নিজের প্রতিদ্বন্দ্বী, নিজেই নিজের শত্রু ও ঘাতক। স্বভাবত সাহিত্যিক সে, স্বভাবত অভিজাত, রাজনৈতিক গুপ্তচক্রান্তের আবর্তে প'ড়ে স্বধর্ম থেকে ভেঁটে হ'লো, বরণ ক'রে নিলো 'জীবিকাবর্জনের দুঃপ', নিজের 'স্বভাবকেই হত্যা ক'রে সব হত্যার চেয়ে পাপ' করলে। ট্যাঙ্কেডির উপাদান আছে এতে, কেননা এই সচেতন আত্মবিনাশের মূলে আছে দেশপ্রেম নয়, যৌনপ্রেম, বিদেশী শাসন ধ্বংস করার পণ নয়, প্রেমাস্পদার কাছে ভালোবাসার প্রমাণ দেবার প্রতিজ্ঞা।^{১০} আর 'শেষের কবিতা' লেখা হয়েছিলো—অস্তুত তার অব্যবহিত কারণ ছিলো—'প্রগতি কল্লোল কালিকলমের' পক্ষ থেকে তৎকালীন নবীন কবিদের বিরোধিতা ও বিদ্রোহ উদ্দেশ্য ক'রে। এ-বিষয়ে শ্রীবুদ্ধদেব বসু বলেছেন, 'শেষের কবিতা'র 'প্রথম প্রকাশের সময় তার সঙ্গে আমাদের মনে' অন্ত অনেক অসুস্থ জড়িত ছিলো, যা নিছক সাহিত্যিক, এমনকি ব্যক্তিগত। অর্থাৎ "শেষের কবিতাকে" আমরা গ্রহণ করেছিলুম জীবনভাষা রূপে নয়, সাহিত্যের সমালোচনা রূপে। জীবনের রঙে-রসে বাচাই না-ক'রে, সাহিত্যের, বিশেষ ক'রে তৎকালীন তর্কবিতর্কের ছোটোগড়ির মধ্যেই তাকে আবদ্ধ ক'রে দেখেছিলুম'।^{১১} তার কারণ ছিলো এই যে 'কল্লোল'-কালীন 'তর্কময় সাহিত্যিক আবহাওয়া থেকেই প্রথম পরিচ্ছেদটির জন্ম; বিচিত্রা-ভবনে, রবীন্দ্রনাথের নেতৃত্বে, 'কল্লোল' ও 'কল্লোল'-বিরোধীর বিতর্কসভা অহুষ্ঠিত হয়েছিলো 'শেষের কবিতা'

^৯ 'চার অধ্যায়', রবীন্দ্রনাথ : 'কথাসাহিত্য' বুদ্ধদেব বসু।

^{১০} তদেব

^{১১} 'শেষের কবিতা', রবীন্দ্রনাথ : 'কথাসাহিত্য', বুদ্ধদেব বসু।

রচিত হবারই অনতিপূর্বে; সেই তর্কের মূল কথাটা এর মধ্যে বিধৃত হয়েছে তাতেও সন্দেহ নেই।^{১২} অন্তত বিরোধীপক্ষের ইশতেহারটি যে ‘অমিত’র মুখ দিয়ে সাহিত্য-সভায় বলানো হয়েছিলো, তাতে সন্দেহ নেই :

‘কবিতাত্বের উচিত পাচ বছর মেয়াদে কবিত্ব করা; পঁচিশ থেকে ত্রিশ পর্যন্ত। এ কথা বলব না যে পরবর্তীদের কাছ থেকে আরও ভালো কিছু চাই, বলব অল্প কিছু চাই। কচ্চলি আম ফুরোলে বলব না, আনো ফজলিতর আন, বলব নতুন বাজার থেকে বড়ো দেখে আতা নিয়ে এসো হো হে। রবি ঠাকুরের বিরুদ্ধে সবচেয়ে বড়ো নালিশ এই যে, বড়ো ওয়ার্ডনার্থের নকল করে ভুললোক অতি অন্তরিকম বেঁচে আছেন। রবিঠাকুর স্মৃষ্টি আনার দ্বিতীয় বক্তব্য এই যে তাঁর রচনারেখা তাঁরই হাতের অঙ্কের মতো গোল বা তরঙ্গরেখা, গোলাপ বা নারীর মুখ বা চাঁদের ধরনে। ওটা প্রিগিটিভ; প্রকৃতির হাতের অঙ্কের মকশো-করা। নতুন প্রেসিডেন্টের কাছে চাই কড়া লাইনের, খাড়া লাইনের রচনা— তীরের মতো, বর্ষার ফনার মতো, কাঁটার মতো; ফুলের মতো নয়; বিছাতের রেখার মতো, মুরালজিয়ার ব্যথার মতো— খোঁচাওয়ালা, কোণওয়ালা, গথিক গির্জের ছাদে; মন্দিরের মণ্ডপের ছাদে নয়; এমনকি চটকল পাটকল অথবা সেক্রেটারিয়েট বিল্ডিংয়ের আদলে হয়, ক্ষতি নেই।’^{১৩}

বলাই বাহুল্য, ‘অমিত’র এই বাগ্মিতার গোড়ার অংশে আছে কৌতুক ও ঝকমকে ভাষা, কিন্তু রবীন্দ্রনাথের বিরুদ্ধে সত্যিকার কোনো অভিযোগ উত্থাপিত করেনি সে; আর দ্বিতীয় অংশে, কেন ‘রবিঠাকুরের রচনারেখা’ ‘প্রিগিটিভ’ বা ‘আধুনিক’ নয় সে-সম্বন্ধে সে কোনো স্পষ্ট কারণ দর্শাতে পারেনি— শুধু ‘ব্যারিস্টার’ ব’লে ভাষার চাতুরীতে ব্যাপারটাকে এড়িয়ে গেছে। অর্থাৎ তার অভিযোগ উদ্ভিত হয়নি গভীর থেকে, অস্তিত্বের একেবারে মূল থেকে, বরং ভাষা-ভাষা, তৈরি-করা, চমক-লাগানো ভাষায় তখনকার মতো সে চোখ ধাঁধাতে চেয়েছে।

আসলে হয়তো রবীন্দ্রনাথের পক্ষে ‘কল্লোল’-এর বিদ্রোহ কিংবা আধুনিক সাহিত্যের স্বরূপ অনুধাবন করা সম্ভব ছিলো না। সেই জন্যই ‘আধুনিক কবিদের রচনায় রবীন্দ্রনাথ যখন স্বভাবতই দেখেন ঐক্যতা, স্পর্ধা, অঘোরপন্থী বীভৎস বা কুৎসিতের প্রতি আকর্ষণ, তখন মনে রাখা উচিত, এই দুই মানবজগতের মধ্যে ব্যবধান কতখানি।^{১৪} ব্যবধান যে মেরুপ্রতিম, তার সবচেয়ে বড়ো নিদর্শন

১২ তদেব

১৩ ‘শেষের কবিতা’ : রবীন্দ্রনাথ।

১৪ ‘রবীন্দ্রনাথ ও শিল্প-সাহিত্যে আধুনিকতা’, বিষ্ণু দে, ‘সাহিত্যপত্র’, শারদের ১৩৭২।

রবীন্দ্রনাথের 'আধুনিক কাব্য', যে প্রবন্ধে এলিঅট-প্রমুখ কবিদের তিনি প্রত্যাখ্যান করেছিলেন, বক্তোক্তি করেছিলেন এজরা পাউণ্ড, এমি লোয়েল বা এডউইন আর্লিংটন রবিনসন-এর উদ্দেশ্যে। প্রথেনোর 'ঈর্গানল' ও লিয়রের 'অক্ষয় পরিতাপ'কে 'মাদক' বলে একদা তিনি যে 'অসন্তোষ প্রকাশ' করেছিলেন, তার বর্ণনা আছে 'জীবনস্থিতি'তে। শ্রী বিষ্ণু দে কলকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ে শরৎচন্দ্র চট্টোপাধ্যায় স্মারক বক্তৃতামালায় বিশ্লেষণ করার চেষ্টা করেছেন 'কেন রবীন্দ্রনাথ জটিল আধুনিক জীবনের, জ্ঞানবিজ্ঞান শিল্পসাহিত্যের জগতের তাত্ত্বিক দ্বন্দ্বময়তার নিভীক অন্তর্মুখিতা তথা বেশভূষাহীন দুঃসাহসিক বহির্মুখিতা পরিগ্রহণে একটা অভ্যাসিক বাধা বোধ করতেন'।^{১৫} এবং তার ফলেই শ্রী বিষ্ণু দে বলেছেন, 'আধুনিক মননের লঘুগুরু, চিন্তা ও আবেগে উভবলী, দ্ব্যর্থময় আত্মসচেতনতার তীক্ষ্ণ ভাবভঙ্গির তির্যক স্বার্থার্থ্যও সম্পূর্ণ পছন্দ করতে পারেননি'।^{১৬}

কিন্তু সবসময়েও নবীন কবিতাকে উপেক্ষা করা তাঁর পক্ষে সম্ভবও হচ্ছিলো না; 'শেষের কবিতা' তারই একটি সাক্ষী। এ-বিষয়ে শ্রী নরেশ গুহ-র বিশ্লেষণ স্মরণীয়: 'নতুন কবিতাকে, মোট কথা, কিছুতেই তিনি আর উপেক্ষা করতে পারছিলেন না; অথচ তাকে স্নেহের আশীর্বাদ জানানোও অসম্ভব ছিল তাঁর পক্ষে, যদিও মনের মধ্যে নিজেও তিনি বড়ো একটা ঝড়ের সাদা স্তনতে পাচ্ছিলেন'^{১৭}, তার কিছুটা প্রমাণ অমিত'র এই 'ঝোড়ো' বক্তৃতার মধ্যেই আছে। যেখানে সে কড়া লাইনের, খাড়া লাইনের রচনা চাচ্ছে যা এমনকি চটকল, পাটকল কি সেক্রেটারিয়েট বিলডিঙের আদলে হ'লেও ক্ষতি নেই বলে শোনাচ্ছে— অর্থাৎ চটকল পাটকল কি সেক্রেটারিয়েট বিলডিঙ ইত্যাদিকে আর যে ঠেকিয়ে রাখা যাবে না, এ-রকম একটা ইঙ্গিত সে দিচ্ছে। কিন্তু 'অমিট্ রায়ে' নামে তরুণ কবিদের পক্ষে যে-ব্যারিস্টারটিকে তিনি হাজির করেছিলেন, এই নবীন কবিদের প্রতিভা হবার ক্ষমতা কি তার সত্যি ছিলো? শ্রী অমিয় চক্রবর্তী বলতে চেষ্টা করেছেন যে, 'সে হ'ল সৌখিন আর্টিস্টের পর্যায়ী, তার পক্ষে কথা বলা এবং ছন্দ বেঁধে কথা লেখাই অফুরন্ত ব্যসনের মতো; এই নেশাই তার বড়ো'। এবং আরো: লাবণ্যর 'সমকক্ষতার দাবি মেটাবার মতো পৌরুষচারিত্র অমিতের ছিলো না— সেটা তার পক্ষে ততটাই অসম্ভব হত যেমন অসম্ভব হত রোমান্টিক যুগের উচ্ছলস্বভাবী কবিদের পক্ষে বা প্যারিসের প্রতিভা-সম্পন্ন অথচ

১৫ তমব

১৬ তমব

১৭ 'আধুনিক কবি অমিত দায়': নরেশ গুহ; 'কবিতা' পৌষ ১৩৬৪।

ছলছাড়া ভবঘুরে স্বভাববিশিষ্ট আর্টিস্টের পক্ষে’ ১৮ কিন্তু শ্রী বুদ্ধদেব বহু জোর দিয়েছেন অমিত রায়ের ‘অযোগ্যতার’ উপর : ‘অমিতবাবু এই কথার উপরেই জোর দিয়েছেন যে অমিত রায় আর্টিস্ট—বোহিমিয়ান আর্টিস্ট—আর লাবণ্যও আর্টিস্ট না-হ’লেও তার সমকক্ষ, তাই এ-দৃষ্টির দাম্পত্যবন্ধনে মগ্ন হ’তো না।...কিন্তু... অমিত রায়কে আমার একবারও শিল্পী ব’লে মনে হয়নি, বোহিমিয়ান তো কিছুতেই নয়। অমিতের মুখে যে-কবিতাগুলি রবীন্দ্রনাথ বসিয়েছেন তা সত্যিই যদি তার লেখা হ’তে পারতো তাহ’লে অন্য মানুষই হ’তো সে। কবিচরিত্রের কোনো লক্ষণই তার নেই, সবচেয়ে কম আছে গার্ভাধ। আর বোহিমিয়ান? বোহিমিয়ান ভাবটা তো দারিদ্র্যের শিল্পরূপ, আর অমিত রায় যে অক্সফোর্ডে পালিশ-করা ব্যারিস্টার, সে-কথা সে নিজেও ভুলতে পারেনি, আমরাও পারি না। অমিতকে আমার মনে হয় কলকাতার ধনী সমাজের শোখিন পুরুষের প্রতিমূর্তি—প্রশংসার অর্থে শোখিন নয়; কোনো কিছুতেই গভীরভাবে নিবিষ্ট হ’তে পারে না সে, শব্দতত্ত্বের বই পড়ে, জ্ঞানবার জন্ম নয়, জ্ঞানবার জন্ম, বানিয়ে-বলা কথা শানিয়ে রাখে লোককে তাক লাগাবে ব’লে, যা বিশ্বাস করে তা-ই বলে না, যা চমক লাগাবে তা-ই বলে, এবং হয়তো কিছুই বিশ্বাসও করে না’ ১৯

এই অযোগ্যতা অন্য অনেক মনালোচকের চোখেই বড়ো হ’য়ে ধরা পড়েছে। শ্রী নরেশ গুহ দেখাবার চেষ্টা করেছেন যে ‘তার চাকল্যের সবটাই...হালের ইউরোপ থেকে ধার-করা,’ ‘বেদনার বোধ তার নাগালের বাইরে,’ ‘দুঃখী হওয়া তার স্বভাবে নেই’; ‘তার চরিত্রের প্রধান অভাব এই যে কোনো অভিজ্ঞতারই গভীরে সে যেতে পারে না; হৃদয় পর্যন্ত পৌছবার আগেই...অভিজ্ঞতাগুলি তার কণ্ঠনালী দিয়ে ফিরে এসে অপরূপ কথা হ’য়ে ঝ’রে পড়ে’ ২০; অমিত’র মপ্রতিভতা—তার মনে হয়েছে—‘নির্লজ্জ’। যোগমায়া অমিতকে একবার বলেছিলেন, ‘বাবা, বিবাহযোগ্য বয়সের স্ত্রী এখনও তোমার কথাবার্তায় লাগছে না, শেষে সমস্তটা বাল্যবিবাহ হয়ে না-দাঁড়ায়’ ২১ পরিশেষে এই কথাই সত্যি হ’য়ে ওঠে আমাদের কাছে, আর সেই জন্তই হয়তো ‘শেষের কবিতা’ তার বাণীসিদ্ধির ঐশ্বর্য সত্ত্বেও আমাদের অতৃপ্তির কারণ হ’য়ে থাকে—কেমনা শেষ পর্যন্ত ‘শুনতে পাই, কেটিকে

১৮ ‘শেষের কবিতা ও লাবণ্য’, অমিত চক্রবর্তী : ‘রবীন্দ্রনাথ : কথাসাহিত্য’, বুদ্ধদেব বহু।

১৯ ‘শেষের কবিতা ও অমিত রায়’ : ‘রবীন্দ্রনাথ : কথাসাহিত্য’, বুদ্ধদেব বহু।

২০ ‘আধুনিক কবি অমিত রায়’ : নরেশ গুহ, ‘কবিতা’ পৌষ ১৩৬৪।

২১ ‘ঘটকালি’ : ‘শেষের কবিতা’, রবীন্দ্রনাথ।

সে নিবারণ চক্রবর্তীর কবিতা শোনায় না,— সে বেচারী মরেছে,— শোনায় “রাব ঠাকুরের” কবিতা, “নিরুদ্দেশ যাত্রা”।^{২২} নিবারণ চক্রবর্তীর কবিতা অমিত’র গভীর থেকে উদ্ভূত হ’লে এত সহজে সে বেচারার মৃত্যু হ’লো কেন?

এতক্ষণ ধরে আমরা এটাই দেখবার চেষ্টা করেছি অমিত’র দুর্বলতার জ্ঞাত কেমন ক’রে ‘শেষের কবিতা’ শেষ পর্যন্ত আর শিল্পীর বিদ্রোহ ও তার ইশতেহার হ’য়ে উঠতে পারেনি, বরং কেটি-অমিত ও লাবণ্য-শোভনলালের দাম্পত্যবন্ধনেই শেষ হ’য়ে গেলো।

আশা করলে নিশ্চয়ই অত্যাশ হ’তো না যে রবীন্দ্রনাথ তাঁর বিপুল রচনাবলির মধ্যে অসুত একবার আধুনিক জগতে শিল্পীর স্থান নিরূপণের চেষ্টা করবেন। কোনো-কোনো প্রলোভে তাঁর মত ব্যক্ত হয়েছে সন্দেহ নেই, কিন্তু কোনো উপায়ে তিনি সমাজ রাজনীতি অর্থনীতির সঙ্গে জড়িয়ে শিল্পীর ব্যক্তিগত ও একান্ত সমস্তা বা শিল্পীর ‘আত্ম’ ঘর’কে ছুটিয়ে তোলবার চেষ্টা করেননি। উপায়ে থাকে ‘রক্ত মাংস রস’, থাকে ‘স্পর্শ, ভ্রাণ, বাস্তবের তথ্য’; থাকে ‘চরিত্র, ঘটনা, সংলাপ, সংঘাত, প্রবাহ’,^{২৩} সেইজন্য অনেক সময় প্রবন্ধের নির্বন্ধক পরিমণ্ডলের চেয়ে উপন্যাসের ‘জীবন্ত’ আলেখ্যের মধ্যে বক্তব্য স্পষ্ট ও শারীরিকভাবে পরিষ্কৃত হ’তে পারে। রবীন্দ্রনাথের কথাসাহিত্য এ-বিষয়ে একেবারে নীরব হয়তো নয়, কিন্তু কেবল সম্ভাবনা ছাড়া ‘শেষের কবিতা’কে অন্ততাবে গ্রহণ করাও সম্ভব নয়। বহুদিকের পর উপন্যাসের পরিধিকে তিনি সম্প্রসারিত করেছেন, পাত্র-পাত্রী এনেছেন— হেনরি জেমস-এর মতো— অথও সামাজিক পটভূমি থেকে, রাজনৈতিক আন্দোলন, উনবিংশ শতাব্দীর নবজাগরণ, দেশিকতা ও আন্তর্দেশিকতার ধ্বংস— এই সব তাঁর উপন্যাসের বিষয় হয়েছে; অস্বীকার করেছেন প্রটের নির্ভরতা, ‘মনের কারখানাঘরে’ ‘আগুনের জলুনি ও হাতুড়ির বাড়ি’র অবিরাম সংঘর্ষে দৃঢ় ধাতুর মূর্তি গ’ড়ে তুলেছেন, তবু এজন্য আমাদের চোখ ফেরাতে হবে রবীন্দ্রোক্তর উপন্যাসেই।

এখানে একটু ‘কল্লোল’-কালীন পরিবেশ লক্ষ্য ক’রে দেখা প্রয়োজন।

৩

‘কল্লোল’, ‘কালিকলম’, ‘প্রগতি’র বিদ্রোহের একটা দিক ছিলো তৎকালীন ঐয়োরোপীয় সাহিত্যের সঙ্গে সার্বজনীন বন্ধন। মনীন্দ্রলাল বসু, প্রভু গুহঠাকুরতা,

^{২২} ‘আধুনিক কবি অমিত রায়’ : নবদ্বীপ, ‘কবিতা’ পৌষ ১৩৬৪।

^{২৩} ‘বরেন্দ্র পাস্টেরনাক’ : ‘সঙ্গ’ : নিঃসঙ্গতা রবীন্দ্রনাথ, বুদ্ধসেবক বসু।

কালিদাস নাগ—এঁদের সঙ্গে ইয়োরোপের প্রত্যক্ষ ও অব্যবহিত পরিচয় ছিলো। ‘কল্লোল’-এ তরঙ্গমা করা হয়েছিলো তৎকালীন বহু বৈদেশিক উপভাস। স্পষ্ট বোঝা যাচ্ছিলো, রবীন্দ্রনাথ ও তাঁর অমুসারী লেখককূলের দ্বারা তখনকার তরুণদের মনের ক্ষুধা মিটেছে না।

তাছাড়া ততদিনে বাংলা সাহিত্যেও কতগুলো নতুন লক্ষণ স্পষ্ট হচ্ছে। শরৎচন্দ্র তাঁর বাউন্ডুলে ছন্নছাড়া সমাজবদ্ভিত চরিত্রের এনেছেন; চারু বন্দ্যোপাধ্যায় লিখেছেন ‘চোরকাটা’, ‘হাইফেন’, ‘হেরকের’ প্রভৃতি, যে-সব গল্পের নায়ক কখনও বা চোর কখনও বা কঠোর আফগান দস্যু; উক্টের নরেশচন্দ্র সেনগুপ্ত ‘খুনের ডের’ মেটাতে হাড়কাটার গলিতে নিয়ে গেছেন আশাদের। জগদীশচন্দ্র গুপ্তের ‘অসাধু সিদ্ধার্থ’, ‘নিষেধের পটভূমিকায়’ প্রভৃতিও বেরুচ্ছে তখন, যাদের সম্বন্ধে বলা হয়েছে ‘মানবিক সম্পর্কের জটিলতা এবং মানব-মনের দুর্জয়ের সন্ন্যাসপগতির প্রথম সার্থক পরিচয় যদি কোথাও থাকে তা হল জগদীশ গুপ্তের গল্পে’, যার ‘সাহিত্যের মূল সুর হল সংশয় আর অবিশ্বাস’।^{২৪} আর সেই একই সময়ে হৃদয় পরিণীলিত স্পর্শাতুর মন প্রকাশিত হচ্ছে মনীন্দ্রলাল বসুর ‘রমলা’, ‘জীবনানন্দ’ ও ‘সহস্রাত্রিনী’তে; মনীন্দ্রলাল বসুর সঙ্গে ব্যক্তিগত পরিচয় ছিলো রোমাঁয়া রোনাঁয়া ও টোমাস ম্যান-এর, যার রচনায় প্রথম সেইসব উদ্ভ্রান্ত ভাবঘুরে শিল্পীর দেখা পাওয়া গেলো যাদের বুকের মধ্যে অস্থির।

অর্থাৎ, নানাদিক থেকেই, রাবীন্দ্রিক মান্দনিকতায় তখন আর স্বস্তি পাওয়া যাচ্ছিলো না, দ্বিতীয় মহাযুদ্ধের মতো প্রথর ও ভীতভাবে না-হ’লেও যুদ্ধোত্তর ‘দেশব্যাপী অস্থিরতা, স্বাভাবিক জীবনযাত্রার ভাঙন ইত্যাদি ঘটনার ফলে’... ‘সংবেদনশীল লেখকের পক্ষে অবিচলিত বা পরিতৃপ্ত থাকা অসম্ভব ছিল’।^{২৫} তখন একারবর্তী পরিবার ভেঙে পড়ছে, ডাক্তার আবেদকারের অভ্যুত্থান হয়েছে ভারতীয় রাজনীতিতে, শুরু হ’য়ে গেছে গান্ধিজির হরিজন আন্দোলন ও সত্যগ্রহ, প্রণয়ন হচ্ছে মধ্যস্থতোগীদের নিয়ে নানাপ্রকার আইন, উনবিংশ শতাব্দীর আদর্শবাদ ও স্বপ্নময়তার ঘোর কেটে গিয়ে জীবন ও জীবিকার সংগ্রাম ক্রমশই অস্থির ও মোহমুক্ত হ’য়ে উঠছে।^{২৬} আর সর্বক্ষণ একের পর এক গ্রাম ভেঙে পড়ছে। ছিলো কৃষিনির্ভর সভ্যতা—হ’য়ে উঠলো বাণিজ্যনির্ভর নতুন পুঁজিবাদের আকর। উপরন্তু ঔপনিবেশিকতার নর্মদাহ হ’য়ে উঠেছে সহ্যাতীত। ‘কিন্তু ‘কল্লোল’-পূর্ব সাহিত্যে এই অবস্থার কোনো প্রতিচ্ছবি দেখা যাচ্ছিলো না— ‘কল্লোল’ এই অবস্থাকেই রূপ দিতে চাইলে।

২৪ ‘জগদীশ গুপ্ত প্রসঙ্গে’ : হুবের রায়চৌধুরী, ‘নতুন সাহিত্য’, শারদীয় ১৩৬৭।

২৫ তদেব

‘যথেষ্ট বাস্তব নন’ বলেই যে কেবল অগ্রজদের সঙ্গে ‘কল্লোল’-এর বিরোধ ঘটেছিলো, তা নয়—তরুণ লেখকেরা অন্য কতগুলি বিষয়েও চোখ ফেরাতে চাচ্ছিলেন। সাহিত্যের পরিধিকে বিস্তীর্ণ করার দিকে যেমন ঝোঁক এসেছিলো, তেমনি গল্পে-উপন্যাসে নিজেদের কথাকে বিশদ ক’রে বলারও একটা ইচ্ছে জেগেছিলো—এমন কোনো-কোনো প্রবণতাকে তাঁরা ছোবার চেষ্টা করতে চাচ্ছিলেন, যা কেবল তাঁদের মনে সাড়াই তোলেনি, যার দ্বারা এমনকি তাঁদের অস্থির স্তব্ধ আক্রান্ত হয়েছিলো। প্রবণতাগুলো কী তা আমরা তখনই বুঝতে পারি যখন লক্ষ করি ‘কল্লোল’-কালে আলোচিত ও অন্দিত বৈদেশিক রচনাবলি।

লক্ষ করার বিষয় ‘কল্লোল’-এ এমন অনেক বৈদেশিক ঔপন্যাসিকের সাক্ষাৎ পাওয়া গিয়েছিলো বাংলাদেশের সাহিত্যচিন্তায় যারা অন্য দিগন্তের সন্ধান দিয়েছিলেন। মোহান বোইয়ার, ক্রুট হামসন, রোম্যা রোলান—‘কল্লোল’-এ আলোচিত ও অন্দিত এ-রকম আরো কিছু-কিছু নাম উল্লেখযোগ্য। ইঠাৎ কেন তখন এঁদের রচনা তরজমা করার দিকে ঝোঁক পড়েছিলো, এটা প্রণিধানযোগ্য।

‘বোইয়ার-এর “পরমতৃষ্ণা” বইখানিতে সেই বৈরাগ্যের কথা আছে যা মানুষকে ভিতরে গেকিয়া দমন পরায়, অথচ বাহিরে আনন্দিত সেবার নিলিপ্ত পরিচয়। পাহাড়ের শিখরে, সমুদ্রের ধারে মানুষকে কে ডাক দিয়ে যাচ্ছে— চিরদিনের সৃষ্টিশীল মানুষ সেই ডাকে চ’লে যায়’—শ্রী অমিয় চক্রবর্তীর এই বিশ্লেষণ স্মরণযোগ্য। তাঁর গল্পের মাঝিরা লোকোটেন দ্বীপে জাল ফেলে মাছ ধরে, কত সময় আর বাড়ি ফিরে আসে না—‘নর্থসী-র উত্তাল ঝড়ে কত নৌকা ডুবে যায়, জীবিকার জ্ঞান প্রাণান্ত সংগ্রাম করে, তবু আবার অন্য জেলের দল মাছ ধরতে বেরোয় যুগে-যুগে... ওদিকে তীরের বালিতে কত রাত্রি অবধি মেয়েরা উদ্বিগ্ন চোখ মেলে চেয়ে আছে সমুদ্রের দিগন্তে, যদি সেই বাকি দুটি নৌকা ফেরে। কেউ মাথা নিচু ক’রে বাড়ি ফিরে যায়, শিশুটিকে কোলে নিয়ে দীপ জ্বলে দরজার কাছে দাঁড়িয়ে থাকে’।^{২৬} বোইয়ার-এর ‘মুক্ত বিহঙ্গ’দের পাশেই মনে পড়ে হামসনের ছত্রছাড়া, বাউতুলে, ভবঘুরেদের—কোন ‘মীনকেতন’ ওড়ে ক্ষুৎকাতর ঘরছাড়ার জীবনে, ঘামে ঝড়ে ক্ষুধায় দূর থেকে ডাক আসে, আর তাকে ঘিরে দীর্ঘ থেকে দীর্ঘতর হয় স্ফাভিনেভিয়ার ‘do lyso Nætter’। নিশীথ সূর্যের দেশে আরক্তিম মধ্যরাত্রে বার্চ গাছের আড়াল থেকে শেষ সূর্যের লাল রশ্মিগুলো কোন আমন্ত্রণলিপিকার মতো প’ড়ে থাকে। আধো ছায়া, কিছু আবছায়ায় একা ঘাঘাবর তাঁবু তুলে চ’লে যায়। কিংবা রোলান্স

২৬ ‘মোহান বয়ার’ : ‘সাম্প্রতিক’, অমিয় চক্রবর্তী।

শিল্পী জ্ঞা ক্রিস্তফ হ’য়ে ওঠে কিংবদন্তীর ঋষি ক্রিস্টোফার— কাঁধে বীণা নয়, কোনো অজ্ঞাত শিশু। পীড়িত পাণ্ডুর মুহূর্ত ক্রিস্তফ নদী পেরোয়, যে-নদী তারই শৈশবেরই রাইন বুঝি-বা : কাঁধের ভার ক্রমশ নষ্টমান, তীরে কারা কোলাহল করে, ‘হেয়ে যাবে, পারবে না তীরে পৌছতে,’ গ’ড়ে যায় সে টাল সামলাতে না-পেরে, বুঝি তলিয়েই যায়, আর তখনই হঠাৎ নদীর জল হ’য়ে যায় অগভীর, হৃৎ ওঠে, ঘণ্টার ঢং-এর মধ্যে বেজে ওঠে ঐশী গান, দূর তীরে এসে পৌছোয় সে। মা ভৈঃ, ডন ক্রিস্টোফার! কেবল নিজেই সে উদ্ধার করেনি, শুধুমাত্র শিল্পী সে নয়, প্রেরিত ও ঋষি, শতাব্দীর পীড়া অতিক্রম ক’রে কাঁধে ব’য়ে নিয়ে এসেছে মানুষেরই অপরাধিত আত্মা। ‘কে তুমি?’ শিশুকে সে জিগেস করে, আর প্রোক্ষল উত্তর শোনে : ‘আমি জাদুমান দিন— আসন্ন ও অবশ্যজাদী’।

শুধু উপন্যাসই নয়, আত্মে মোরোয়ার ‘এরিয়েল’ অবলম্বনে নৃপেন্দ্রকৃষ্ণ চট্টোপাধ্যায় লিখেছিলেন ‘শেলী’— উপন্যাসের মতোই রোমাঞ্চকর ও উদ্ভাস একটা জীবনকাহিনী।

এই সব রচনা যে তৎকালে অনূদিত হয়েছিলো, তা মোটেই কাকতাল নয়। অচিন্ত্যকুমার সেনগুপ্ত, নৃপেন্দ্রকৃষ্ণ চট্টোপাধ্যায় বা প্রবোধকুমার সাত্তাল এইসব রচনায় নিজেদেরই কোনো-কোনো ভাবনার প্রতিধ্বনি পেয়েছিলেন। অচিন্ত্যকুমার লিখেছিলেন ‘বেদে’, গোকুলচন্দ্র নাগ ‘পথিক’, প্রবোধকুমার সাত্তাল পরিকল্পনা করেছিলেন তাঁর বাউতুলে ঘরছাড়া দিকহারাদের। প্রেমেন্দ্র মিত্রের ‘পাক’ বা ‘মিছিল’-এ তারাই ভিড় ক’রে এলো যারা ত্রাতা, মহাবর্জিত ও অশাস্ত। তারারংকরের ‘কবি’র মধ্যেও সেই সংসারবর্জিত সরল বৈরাগ্যের কথাই প্রতিধ্বনিত হ’য়ে উঠলো। এই ধারা থেকেই কুড়ি বছর পরে যে প্রেমাকুর আত্মীয় স্ববির ও অস্থিরেরা বেরিয়ে আসবে, তা লক্ষণীয়।

এই লক্ষণগুলো অস্বীকার করা ভুল হবে, কারণ এক সঙ্গে এতজনের এত রচনায় যে-সাদা দেখা যাচ্ছিলো তার অভিপ্রায় ও লক্ষ্য কেবল বাস্তবের ষথায়ধ প্রতিচ্ছবিই ছিলো না, ছিলো অন্ততর-কিছু, যার ফলে অনেক ক্ষেত্রে এ-সব রচনা তথ্যগত আয়তনের বদলে ভাবগত আয়তন লাভ করেছে। শুধু তা-ই নয়, এইসব পথিক, বেদে কি অস্থিরেরা অনেক ক্ষেত্রেই শিল্পী হ’য়ে দেখা দিয়েছে। নৃপেন্দ্রকৃষ্ণ যেমন তাঁর শেলী-জীবনীতে ছন্নছাড়া কবিকে কোটাতে চেয়েছিলেন, এদের মধ্যে গোপনে কি সেই স্বস্তিহীন তৃপ্তিহীন ক্ষুৎকাতর কবির উপস্থিতি লক্ষ করি না— কেবল কটি মাংসের ক্ষুধা নয়, অথ কোনো ক্ষুধায় যিনি আক্রান্ত।

এই উপক্রম ও আক্রান্ত অবস্থাই ‘কল্লোল’। লক্ষণীয়, লেখকদের মধ্যেও ছন্নছাড়া প্রাণময়দের অভাব ছিলো না। নজরুল কি দীনেশরঞ্জন, গোকুলচন্দ্র ও নৃপেন্দ্রকৃষ্ণ, স্বকুমার সরকার বা অন্য অনেকে তার উদাহরণ। অচিন্ত্যকুমার পরবর্তীকালে এই যুগকে

স্বরণ করেছেন, তাঁর স্মৃতিতে যুগের চাকলা ও রক্তপাত অবিরাম হানা দেয়। প্রথম যুগে তাঁদের রচনায় যখন শিল্পীদের আবির্ভাব হ'লো, তখন কেন তাদের মূর্তি ছন্নছাড়া ও বাউড়ুলে, 'কল্লোলযুগ' বইটিই তার মস্ত সাক্ষী। সমাজের বিরুদ্ধে অভিযোগ ছিলো ব'লেই — বোঝা যায় — তাঁদের পরিকল্পিত শিল্পী তখন সমাজচ্যুত, নির্বাসিত, একা ও রুগ্ন; যাকে প্রতিষ্ঠান বলে, তা শিল্পীদের গ্রহণ করেনি। কিন্তু শিল্পীরা তাই ব'লে হালও ছাড়েননি, রোগ ক্ষণে সমাজ নানা প্রতিষ্ঠান ও অগুচানের সঙ্গে যুদ্ধ ক'রে নিজেদের নামলা টিকিয়ে রাখতে চাচ্ছিলেন। এ-বিষয়ে 'কল্লোল'-এরই অগুতম লেখকের ভবানি শোনা যাক : 'কল্লোল'-এর 'পিছনে ছিলো গোকুলচন্দ্র নাগের প্রেরণা, যিনি তাঁর কৃষ্ণ জীবনের শেষ বছরগুলিতে "কল্লোলে"র অন্ততম সম্পাদক ছিলেন।... "কল্লোলে"র গল্পসাহিত্যে বার-বার বর্ণিত যক্ষ্মামূর্ধু তরুণ শিল্পী যে নিত্যম্ অবাস্থ্যব নয়, জীবনে সত্যই যে ও-রকম ঘটে, কেন তা-ই প্রমাণ করবার জন্য গোকুলচন্দ্রের শোচনীয় মৃত্যু ঘটলো।'^{২৭}

আর, এই প্রমাণ পাবার পরেই বোধ হয় নতুনভাবে ভাবনা শুরু হ'লো, হয়তো মূল ধ'রে টান দেবার চেষ্টা হ'লো তখন। ততদিনে 'বিচিত্রা'র জন্ম হ'য়ে গেছে।

৪

উলটো এক ভের শুরু হ'লো প্রথমে।

শিল্পীর গেকুয়া বসন টেনে খোলা হ'লো 'বিসর্পিলে'; বুদ্ধদেব বহু, প্রেমেন্দ্র মিত্র ও অচিন্ত্যকুমার সেনগুপ্তের এই উপন্যাসটিতে সিতিকণ্ঠ এক ঘৃণ্য, কলুষ ও ভয়ংকর জগতের সন্ধান দিয়ে যায়। এমন নয় যে সিতিকণ্ঠ বাস্তব নয়, যদিও ভক্তের সঙ্গে তার সম্পর্কটি অতিরঞ্জিত; চিনেমাটির বাসনের ঝাড়ে মস্ত মোঘের মতো সিতিকণ্ঠ — জমকালো ও প্রতিভাবান সাহিত্যিক — হয়তো এই বাস্তবই প্রথমে অভিপ্রেত ছিলো, কিন্তু ক্রমশ টিটকিরি ও দিক্কার ছাড়িয়ে এক দুর্নীতিপরায়ণ ঘনিষ্ঠ দমবদ্ধ জগতের আবহাওয়া উপন্যাসটিতে ছড়িয়ে পড়ে।

একটা নতুন লক্ষণ অস্তুত স্পষ্ট হ'লো। শিল্পীমাত্রই যে কোনো ব্যক্তিগত ও একান্ত স্বন্দে লিপ্ত, সিতিকণ্ঠের বিসর্পিল উন্মোচনে অস্তুত একবিধ সাধারণীকরণের হাত থেকে উদ্ধার পেলে 'কল্লোল'-যুগ। সেই জন্মই 'উর্গনাভ'তে অচিন্ত্যকুমারের আলোচ্য হয় নাবালক ও স্পর্শাতুর কবির বয়ঃপ্রাপ্তি — জীবনের মুখোমুখি দাঁড়াবার ক্ষমতা।

^{২৭} "কল্লোল" ও দাঁনেররঞ্জন দাশ : 'কালের পুতুল', বুদ্ধদেব বহু।

‘বেদে’তে যা ছিলো রূপক, বাঞ্ছনাময়, ‘উর্ণনাভ’তে তাই উলটোদিক থেকে হ’য়ে উঠলো বাস্তব--- ‘কল্লোল’-এর প্রাথমিক উন্মাদনার পর উচ্ছ্বাস ও ভাবাতিরেক কাটিয়ে-ওঠার একটা চেষ্টার সাক্ষী। ‘কল্লোল’-এর প্রাণশক্তিকে কাছে লাগাবার চেষ্টা হ’লো যেন— হয়তো প্রকৃতির নিয়মেই বয়ঃপ্রাপ্ত না-হ’য়ে উপায় ছিলো না তখন।

কারণ, ভাবতে আশ্চর্য লাগলেও, ‘বিচিত্রা’র ততক্ষণে যুগপৎ আবির্ভাব হয়েছে বিভূতিভূষণ ও মানিক বন্দ্যোপাধ্যায়ের। সরকারিভাবে দু’জনের একজনও ‘কল্লোল’-এর নেবক মন; যাকে আমরা ‘আকলিক উপন্যাস’ বলি, দু’জনেই তা রচনা করেছিলেন; দু’জনেই উপকরণ সংগ্রহ করেছিলেন কখনও মধ্যবিত্ত ও নিম্নমধ্যবিত্ত সম্প্রদায় থেকে, কখনও-বা নিচু তলার মাগুঘেরা তাঁদের রচনায় জীবন্তভাবে ভিড় ক’রে এসেছে। অথচ তবু দু’জনের রচনার মধ্যে ব্যবধান মেরুপ্রতিম। যেন দুই ভিন্ন জগতের কাহিনী দু’জনের রচনায় বর্ণিত হ’লো।

‘পথের পাচালী’, ‘অপরাজিত’ ও না-লেখা ‘কাজল’^{২৮} এই উপন্যাস পর্ষায়েই বিভূতি-ভূষণ শিল্পীকে এনেছিলেন। অপু কেবল চিরকালের ‘পথিক-আত্মা’র প্রতীকই নয়, সে প্রথমত ও প্রধানত শিল্পীও। জীবন, মৃত্যু, প্রকৃতিকে জড়িয়ে কোনো অস্বহীন পথেই যে যুগ-যুগান্তব্যাপী তার অভিসার, তা নয়, ‘যখনই গতির পুলকে’ তার ‘সারাদেহ’ শিউরে উঠতো, ‘সমুদ্রগামী জাহাজের ডেক’ থেকে ‘প্রতিমুহূর্তে নীল আকাশের নব-নব মায়াক্রপ চোখে’ পড়তো, ‘হয়তো ড্রাক্সকুঙ্কবেষ্টিত কোনো নীল পর্বতসাহু সমুদ্রের বিলীমমান চক্রবাল-সীমায় দূর থেকে ‘দূরে ক্ষীণ’ হ’য়ে পড়তো, ‘দূরের অস্পষ্ট’-চোখে-পড়া ‘বেলাভূমি এক প্রতিভাশালী স্বরশ্রষ্টার প্রতিভার দানের মতো মহামধুর কুহকের সৃষ্টি’ ক’রে দিতো তার ‘ভাবময় মনে’— ‘তখনই তাহার মনে পড়িত এক ঘনবর্ষার রাতে, অবিদ্রাস্ত বৃষ্টির শব্দের মধ্যে, এক পুরানো কোঠায়, অন্ধকার ঘরে, রোগ-... শয্যাগ্রস্ত এক পাড়াগাঁয়ের গরীবঘরের মেয়ের কথা— তাহার হারানো দিদির স্মৃতি’।^{২৯} ‘সত্যি সে ভোলে নাই।’^{৩০}

কুস্র ও বৃহৎ, নগণ্য ও অসামান্য, সাময়িক ও চিরস্থান— বিভূতিভূষণ অজস্র গুপ্তসংযোগ ও পৌনঃপুনিক উল্লেখের দ্বারা তাদের মধ্যে যোগাযোগ রচনা করেছেন, কবির মতো। লক্ষণীয়, তাঁর মহাপথ চ’লে গেছে ছোট্ট, নগণ্য অজ পাড়া-গাঁ নিশ্চিন্দিপুরের বুকের উপর দিয়ে কোন মহাদেবতার উদ্দেশে। টেলিগ্রাফের তার,

২৮ “বিভূতি-বিচিত্রা”র প্রকাশিত ‘কাজল কেন লিখবো’ জটব্য।

২৯ “পথের পাচালী” : বিভূতিভূষণ বন্দ্যোপাধ্যায়

৩০ তদেব

রেললাইন, ডিসট্যান্ট সিগনাল, কানখাড়া ছোট চকল খরগোশ, পালতোলা নৌকায় মাঝির গান, নীলকণ্ঠ পাখি, ছেঁড়া ভূগোল বই, বালিহাসের সাই-সাই রব, মানচিত্র, ভূ-গোলক, মার্কো পোলো কি মন্টোপার্কের ভ্রমণবৃত্তান্ত, কালপুরুষ, ভবঘুরে বাবামশায়, ইছামতীর জলদারা— সবকিছু, প্রতিটি ছোট সামান্য উল্লেখও, শেষ পর্যন্ত এই পথকেই স্মরণ করিয়ে দেয়।

‘পথের পাচালী’র পর্বেবিভাগও স্মরণীয়। প্রথমে ছিলো ‘বল্লালী বালাই’, ‘আম আঁটির ভেঁপু’ ও ‘উড়ে-পায়রা’— পরে তৃতীয় অংশের নাম পালটে তিনি রেখেছিলেন ‘অকুরসংবাদ’। কোন চিরমাপুরের বার্তা নিয়ে এলো অকুর? টো-টো ক’রে ঘুরে-বেড়ানো স্বপ্ন-বিলাসী, উদ্ভ্রাস্ত ও মূগ্ধ অপূর অভাব বন্ধনা তুচ্ছতাতেও গান জেগে উঠলো, বেজে উঠলো ‘আম আঁটির ভেঁপু’, দিয়ে গেলো কোন চিরস্থল আনন্দ-বেদনার সম্মান।

লক্ষণীয়, অপূরকে বিভূতিভূষণ মৃত্যুর মিছিলের মধ্য দিয়ে নিয়ে এসেছেন। ইন্দির ঠাকরুন, দিদি দুর্গা, হরিহর, সর্বজয়া, অপর্ণা, লীলা— কেউ তার থাকেনি, সবাইকে এক-এক ক’রে ছেড়ে আসতে হ’লো। কিন্তু এই মহাপ্রস্থানের পথে তবুও তো কিছুই হারিয়ে যায়নি তার। সব তার জমা হ’য়ে ছিলো জলে-স্থলে, ঋতুরঙ্গে, স্মৃতিতে ও স্বপ্নে, কল্পনায় ও জাগরণে। ‘সতাই সে ভোলে নাই’— বলেছেন বিভূতিভূষণ, তার পক্ষে এটা আক্ষরিকভাবে বলা অসম্ভব ছিলো না, ‘কিছুই হয়তো হারায় না’।

অত্যন্ত সচেতনভাবে প্রথম থেকেই দুর্গার সঙ্গে অপূর তফাৎ একটু-একটু ক’রে দেখানো হয়েছে। অপূর স্পর্শাতুরতার উন্মেষ পাচ্ছি একদিকে, আর হয়তো তারই প্রতিতুলনা রূপে দেখছি দুর্গার সবকিছু জমিয়ে রাখার তীব্র ইচ্ছা : সংগোপনে তার কাঁপির মধ্যে কত কিছু জমিয়ে রেখেছিলো দুর্গা, চেয়ে-আনা, চুরি-করা কতকিছু— সোনার কোটো, কি নারকোলের মালা, ছেঁড়া পুতুল কি ভাঙা খেলনা। সেই অর্থে সক্ষম ব’লে অপূর কিছু ছিলো না। অথচ, অপূরই কাছে হয়তো সব-কিছু জমা হ’য়ে রইলো, রইলো নুকোনো ও গোপন ও বেদনাকরণ— বাস্তব অর্থে হারিয়ে-যাওয়া, কিন্তু স্বপ্নে ও কল্পনায় সব কিরে আসে কত বেশিগুণ হ’য়ে, স্মৃতির মধ্যে সব জমা হ’য়ে প’ড়ে থাকে কোনো এক বৃহত্তর ব্যক্তনায় উদ্ভাসিত হ’য়ে-ওঠার জন্ত।

কাজনকে ছেড়ে ‘নীলকুন্তলা সাগরমেখলা ধরণী’র বুকে বেরিয়ে-পড়ার আগে হঠাৎ একদিন ইছামতীর তীরে ছেলেবেলার নিশ্চিন্দপুরে আসন্ন সন্ধ্যাকালে অপূর অলোকদৃষ্টির সামনে স্বরূপ উন্মোচিত হয়েছিলো— উদ্ঘাটিত হয়েছিলো শিল্পের রহস্য,

কোন বিশাল-আত্মা দেশ-শিল্পীর হাতে সে 'আবর্তিত হ'তে দেখেছিলো যুগযুগান্তরের
জন্মমৃত্যুচক্র, সমস্ত সংগতি-বিসংগতির মধ্যে আবিষ্কার করেছিলো 'বৃহত্তর জীবনস্থির
আর্ট' :

'ছ-হাজার বছর আগে হয়ত সে ভগ্নিয়েছিল প্রাচীন টেম্পলে—দেখানে
নলখাগড়া প্যাপিরাসের বনে, নীলনদের রৌহদীপ্ত তটে কোন পরিপ্রভার মা বোন
বাণ ভাই বন্ধুবান্ধবদের দলে কবে সে এক মধুর শৈশব কাটাইয়া গিয়াছে—আবার
হয়ত জন্ম নিয়াছিল রাইন নদীর তীরে—কর্ক-শব্দ, দাচ ও বাঁচ বনের জ্বাল
ছায়ায় বনেদী ঘরের প্রাচীন প্রাসাদে, নবাবুগের আড়ম্বরপূর্ণ আবহাওয়ায়, স্কন্দমূখ
মণীদের দলে। হাজার বছর পর আবার হয়ত সে পৃথিবীতে ফিরিয়া আসিবে—
তখন কি মনে পড়িবে এবারকারের এই জীবনটা ?...কতবার ঘেন সে আসিয়াছে—
জন্ম হইতে জন্মান্তরে, মৃত্যু হইতে মৃত্যুর মধ্য দিয়া...বহু, বহুদূর অতীতে ও ভবিষ্যতে
বিস্তৃত সে-পথটা ঘেন বেশ দেখিতে পাইল...কত নিশ্চিন্তপুর, কত অপর্ণা, কত
দুর্গাদিদি—জীবনের ও জন্মমৃত্যুর বীথিপথ বাহিয়া ক্লান্ত ও আনন্দিত আত্মার
সে কি অপরূপ অভিযান...শুধু আনন্দে, যৌবনে, জীবনে...পুণ্য ও দুঃখে, শোকে ও
শান্তিতে।...তার মনে হইল সে দীন নয়, দুঃখী নয়, তুচ্ছ নয়—ওটুকু শেষ নয়, এখানে
আরম্ভও নয়। সে জন্মজন্মান্তরের পথিক আত্মা, দূর হইতে কোন স্তরের নিতানূতন পথহীন
পথে তার গতি, এই বিপুল নীল আকাশ, অগণ্য জ্যোতিলোক, মণ্ডমণ্ডল,
ছায়াপথ, বিশাল অ্যান্ড্রোমিডা, নৌহারিকার জগৎ, বহির্জন পিতৃলোক—এই শত,
সহস্র শতাব্দী তার পাদে-চলার পথ।'৩৩

'হয়তো সব ঔপন্যাসিকই প্রথমে কবিতা লিখতে চান', বলেছিলেন উইলিয়াম
ফকনর। হয়তো কবিতায় ছাড়া, কবিতার নতো গগে ছাড়া, বিভূতিভূষণের পক্ষে
এই বিপুল উন্মীলন ঘটানো সম্ভব হ'তো না। কিন্তু এখানেই শেষ নয়, আবার
বিভূতিভূষণের বাবজাত leitmotif-টির উল্লেখ হ'লো এখানে। কবে কোন গল্প
শুনেছিলো অপু, বনদেবী বিশালাক্ষী স্বরূপ চক্রবর্তীকে দেখা দিয়েছিলেন কোন-এক
সন্ধ্যার অন্ধকারে। ছেলেবেলা থেকে বারে-বারে অপু ভেবেছে তাকেও যদি দেবী
একদিন দয়া করেন, তাহ'লে সে কী বর চাইবে—কিন্তু কখনও জণিকের স্তম্ভ
সে মনস্থির করতে পারেনি, কোনোবার সে ভেবে ঠিক ক'রে উঠতে পারেনি কী
তার কাম্য ও কাজক্ষীয়। কিন্তু এখন এই বিরাট 'পথহীন পথে' দাঁড়িয়ে অপু
মনে আর-কোনো সংশয় রইলো না :

৩৩ "অপরাধিত" : বিভূতিভূষণ বন্দ্যোপাধ্যায়

‘তুমি কে?’

আমি অপু।

তুমি বড় ভালো ছেলে। তুমি কী বর চাও?

অন্য কিছুই চাইনে, এ-গায়ের বন-ঝোপ, নদী, মাঠ, বাঁশবাগানের ছায়ায় অবোধ, উদ্‌গ্ৰীব, স্বপ্নময় আমার সেই যে দশ বৎসর বয়সের শৈশবটি— তাকে আর একটবার ফিরিয়ে দেবে দেবী?*

শিল্পীদের মতো পৌত্তলিক আর-কিছু নেই— সেইজন্মেই অপু ফিরে চায় তার শব্দে, সত্য, ‘বেদনা করণ’ শৈশবকে— কোনো নিবন্ধক ভাবনায় তার মন ওঠে না— পিরাটের মুখোমুখি দাঁড়িয়ে ফিরে চায় ছোট ও হারানো ‘নিষ্ঠুর’।

কিন্তু ফিরে কিছুই আসে না; আবার সবই হয়তো এক অর্থে ফিরে আসে— তা শিল্পের মধ্যে। যা ছিলো তাত্ত্বিক, সাময়িক, অস্থির, তা-ই হ’য়ে ওঠে চিরস্থান, শির, অবসরে-ভরা। একমাত্র শিল্পীই হয়তো ফিরে চায় হারানো দিন, তুচ্ছ গুলিকণা, প্রতিদিনের ‘নগণ্যতা’— কালপুরুষের মুখোমুখি দাঁড়িয়ে প্রার্থনা করে কুলায়ের। আর একমাত্র শিল্পীই তা ফিরিয়ে দিতে পারে— অস্বস্তি বিভূতিভূষণ তাঁর ‘বিলুপ্তস্মরণ-মান’-এ বাংলাদেশের শৈশবস্বপ্নকে ফিরিয়ে দিয়েছেন। সেই সঙ্গে অপূর্ণ উৎসাহের সঙ্গীতস্বরূপ ঘটিয়েছিলেন তিনি, বলেছিলেন,

‘খোকার বাবা (অপু) একটু ভুল করিয়াছিল’—

কারণ ফিরে আর চাইতে হয় না, স্বতোঃসারিত সে ফিরে আসে,

‘যুগে-যুগে অপরাধিত জীবন-রহস্য কী অপূর্ণ মহিমাতেই আবার আত্মপ্রকাশ করে!’**

হরিহর রায়ের পোড়ো ভিটের কাজলকে দেখে অপু বলেই ভুল করেছিলো মাথা, ভেবেছিলো চক্ষুশ বছর অতীতস্থিতির পর অবোধ বালক অপু বুঝি আবার নিষ্ঠুরেই ফিরে এসেছে। আর ফিরে এসে,—

‘মুখ উচু করিয়া খোকা ঝিকড়ে গাছের ঘন ডালপালার দিকে উৎসুক চোখে লক্ষ্যে লাগিল।

‘এক ঝলক হাওয়া যেন পাশের পোড়ো টিবিটার দিক হইতে অভিনন্দন করিয়া আনিল— সঙ্গে-সঙ্গে ভিটার মালিক ব্রজ চক্রবর্তী, ঠাণ্ডাড়ে বীকু রায়, ঠাণ্ডাড়ে হরিহর রায়, ঠাকুরমা সর্বজয়া, পিসিমা দুর্গা— জানা-অজানা সমস্ত পূর্বপুরুষ

দিবসের প্রসন্ন হাসিতে অভ্যর্থনা করিয়া বলিল— এই যে তুমি আমাদের হয়ে ফিরে এসেছ, আমাদের সকলের প্রতিনিধি যে আজ তুমি— আমাদের আশীর্বাদ নাও, বংশের উপযুক্ত হও।

‘আরও হইল। সোদালি বনের ছায়া হইতে চল আহরণরত মহদেব, ঠাকুরমাদের বেলতলা হইতে শরণযাগিত ভীষ্ম, এ কোপের ও কোপের তলা হইতে বীর কর্ণ, গাণ্ডীবধারী অর্জুন, অভাগিনী ভাস্করভী, কপিপুত্র রথে সারথি শ্রীকৃষ্ণ, পরাজিত রাঙ্গপুত্র দুর্ধোধন, তমসাতীরের পর্বকুটীরে প্রীতিমতী তাপসবধূ-বেষ্টিতা অশ্রুমুখী ভগবতী দেবী জ্ঞানকী, স্বয়ংবরসভায় বরমালা হস্তে ভ্রাম্যমাণা আনতবন্দনা সুন্দরী সুভদ্রা, মধ্যাহ্নের খররৌদ্রে মাঠে-মাঠে গোচারণরত মহাদ-সম্পদহীন দরিদ্র ব্রাহ্মণপুত্র ত্রিজট হাতছানি দিয়া হাসিমুখে অভ্যর্থনা করিয়া বলিল— এই যে তুমি, এই যে আবার ফিরে এসেছ! চেন না আমাদের? কত দুপুরে ভাঙা জ্ঞানলাটার বসে-বসে আমাদের সঙ্গে মুখোমুখি যে কত পরিচয়। এসো... এসো... এসো...।’^{৩৪}

পুরাণে কাব্যে ঐতিহ্যে, ছায়ায় হাস্যায় দিনের প্রসন্ন হাসিতে— সর্বত্র এই অভ্যর্থনা, সর্বত্র এই আহ্বানধ্বনি। আর তারই ফলে বিভূতিভূষণের শিল্পী আবার ফিরে আসেন গ্রামে, পোড়ো ভিটেয়, প্রতিদিনের তুচ্ছতায়— আর কোন-এক পরদ-রহস্তের উপর থেকে ধ্বনিকা উঠে যায়। ডিস্ট্যান্ট সিংহালা মিলিয়ে যায় পিছনে, আবার একঅর্থে কোনোদিনও মেলায়ও না। অপুন্দের দৃষ্টিপ্রদীপের আলোয় উৎকর্ণ তৃণাকুর ও উমিমুখর বিচিত্র জগতের সঙ্গে আমাদের আবার নতুন ও ঘনিষ্ঠ চেনা হয়।

লক্ষণীয়, বিভূতিভূষণের রচনায় কেমন ক’রে উদাসী ও চকিতমনারা এসে ঘর বাঁধে, জীবনের রহস্তের মুখোমুখি দাঁড়িয়ে প্রতিদিনের হৃৎকণ্ঠের টানাপোড়েন অল্পভব ক’রে সেই ঘরছাড়া মুখ হ’য়ে যায়। বালিকা সর্বজয়াকে বিয়ে ক’রেই হরিহর সাত-আট বৎসর সংসার ছেড়ে পথে-পথে ঘুরে বেড়িয়েছিলো, ফিরে এসে আবার যখন ঘর বাঁধলে তখন সমস্ত তুচ্ছতার মধ্যেই কোন ‘চিরস্থনের আশীর্বাদ’ পেলো। ‘দৃষ্টিপ্রদীপ’-এর জিতু অবশেষে ভবঘুরে জীবন ত্যাগ ক’রে মেনে নিলো সংসারের বন্ধন; ‘ইছামতী’তে সন্ন্যাসী ভবানী বাডুডো প্রৌঢ় বয়সে ফিরে এসে বিয়ে করলেন তিলোত্তমা, স্বরবালা আর নীলনয়না— এই তিন বোনকেই। আর ঘরকন্নার টুকরো-টুকরো ঘটনার মধ্যে, ছোটো-ছোটো স্বপ্নে-দুঃখে, যা ও শিশুর স্নেহের সম্বন্ধে— সর্বত্রই আবিষ্কার করলেন কোন-এক ‘আশ্চর্যের অভিব্যক্তি’ :

‘ভবানী খেয়ে উঠে খোকনকে আদর করলেন কতক্ষণ ধরে। আটনাসের স্তম্ভর শিশু। তিলুর খোকা। সে হাবলার মত বিশ্বের দৃষ্টিতে বাবার মুখের দিকে চেয়ে থাকে। তারপর অকারণে একগাল হাসি হাসে দৃষ্টিবিহীন মুখে, বলে ওঠে—
গ-গ-গ...

‘খোকা বিশ্বের দৃষ্টিতে নিজের হাতখানা নিজের চোখের মাননে ঘুরিয়ে ঘুরিয়ে দেখে যেন কত আশ্চর্য জিনিস। ভবানীর মাননে অমল আকাশের এক কালি। ঝগঝগে জোনাকি জ্বলচে। অন্ধকারে পাকা বকুলের গন্ধের সঙ্গে বনমালতী ও মেটকোল ফুলের গন্ধ। নক্ষত্র উঠেচে এখানে-ওখানে আকাশে। কত বড় আকাশ, কত নক্ষত্র—চাঁদ উঠেচে কক্ষা ভূতীয়ার, পূর্ব দিগন্ত আলো হয়েছে। এই ফুল, এই অন্ধকার, এই অবোধ শিশু, এই নক্ষত্র-ওঠা আকাশ সবই এক হাতের তৈরি বড় ছবি। ভবানী অবাক হয়ে ঘান ঠর খোকার মতই।

‘...তিলু তার সুন্দর মুখখানি খোকনের মুখের কাছে নিয়ে গিয়ে কানের মাকড়ি তুলিয়ে তুলিয়ে অনবদ্য ভঙ্গিতে আদর করতে লাগলো—ও খোকন, ও সন্সু, তুমি কার খোকন? তুমি কার সন্সু, কার মানকু? সঙ্গে-সঙ্গে খোকা মাঘের চুল কঁচ একরকমি হাতের মুঠো দিয়ে অক্ষম আকর্ষণে টেনে এনে, মাঘের মাথার লুটস্থ কালো চুলের কয়েকগাছি নিজের মুখের কাছে এনে, খাবার চেষ্টা করলে। তারপর দৃষ্টিবিহীন একগাল হাসি হাসলে মাঘের মুখের দিকে চেয়ে।

‘...ভবানী কত পথে-পথে বেড়িয়েছেন, কত পর্বতে সাধু-সন্ন্যাসির খোঁজ করেছেন, কত যোগাভ্যাস করেছেন, আজকাল এই মা-ছেলের গভীর যোগাযোগের কাছে তাঁর সকল যোগ ভেসে গিয়েছে। অতীত সর্বাঙ্গী, সর্বমঙ্গলকর সে অতীতের ধারণা বিস্তারিত রহস্য যেন সবটা চোখে পড়লো। অশ্রুশ্রবণীয় অমরত্ব আসা-যাওয়ার পথের এই রেখাই যুগে-যুগে কবি, ঋষি ও মরনী সাধকেরা খোঁজেনি কী?

‘...বড় শিল্পী সবার অলক্ষ্যে কখন যে মনোহরণ করেন, কখন তাঁর অমরবাণী দরদর সঙ্গে প্রবেশ করিয়ে দেন মানুষের অন্তরতম অন্তরটিতে।

‘ভবানী বিস্মিত হয়ে উঠলেন। এই মা ও শিশুর মধ্যও সেই অমর শিল্পীর বাণী, অল্প ভাষায় লেখা আছে। কেউ পড়তে পারে, কেউ পারে না।’

যে-মাদোন্সামুতি একদা সমগ্র ইয়োরোপে প্রাবন তুলেছিলো, ভবানী বাঁড়ুছোর একান্ত উন্মীলন তার মধ্যই। তার বিশ্বাসের চাপ, অভিঘাত ও সরলতা আনাদের সমস্ত প্রতিরোধ ভেঙে দেয়। ভবানীর সঙ্গে-সঙ্গে আমরাও অস্তিত্ব করি কোনো-এক

মহাশিল্পীর হাতে-গড়া এই ব্রহ্মাণ্ডলোকের মধ্যে প্রতিটি তুচ্ছ জিনিষও দীপ্যমান, কোনো-কিছুই নেই ফ্যালনা কি অবহেলার যোগা, এই শিশু, এই গাছ, বস্তুবোরি পাখি— সব সেই অপূর্ণ শিল্পের জৈব কোষের মতো।

‘অপূর্ণ শিল্প’— বিভূতিভূষণের এই বোধ সমগ্র মৌর্যপরিবার ও ত্রিকালকে ছুঁয়ে আছে। পশুপ্রাণী তরুলতা থেকে শুরু করে নক্ষত্রের উদয়-বিলয়— সব কোনো একটি আকল্প বা চিত্রবিজ্ঞানের মতো প্রতিভাত হয়েছে তাঁর কাছে। আর এই চিত্রবিজ্ঞান— বিভূতিভূষণের প্রধান চরিত্রগুলোর অভিজ্ঞতার মধ্যে — ক্রমে ঈশ্বরের হাতের কাজ হ’য়ে ওঠে। ফলে এই সব চরিত্রদের অভিজ্ঞতায় মানুষের দাবতীয় রচনাকর্ম সেই বিরাট চিত্রবিজ্ঞানেরই আলোছায়ায় ভরে ওঠে— হ’য়ে ওঠে সেই নিপুণ শিল্পেরই কোনো প্রতিবিশ্ব। বিভূতিভূষণের শিল্পী সেইজন্মেই প্রায় মগ্ন, সরল, তন্ময় ভাবুকতার মধ্যে একই সঙ্গে বিশ্বশিল্পীর উপাসক ও অনুসারক। এখানে বলা উচিত, অল্প বাঙালি ঔপন্যাসিকেরা কখনও শিল্পীকে এইভাবে চাখেননি : আমাদের আলোচনার মধ্যে আমরা অল্পদের মধ্যে ভিন্ন-ভিন্ন বোধের বিকাশ লক্ষ্য করবো। এখানে শুধু স্মরণীয় যে বিভূতিভূষণের এই বিশ্ববীক্ষা ও শিল্পবোধের সঙ্গে ওতপ্রোতভাবে জড়িয়ে আছে বিশ্ববিদ্যানে তাঁর গভীর আস্থা। রোম্যাং রোল্যান্ড জাঁ ক্রিস্তক যেমন করে জন ক্রিস্টোফার হ’য়ে ওঠে, তেমনি বিভূতিভূষণের অপু, কি রাজু পাড়েও হ’য়ে ওঠে ঋষি, কবির্মনীষী, দ্বিহস্তা— যুগপৎ গৃহী ও বৈরাগী, উদাসীন ও সচকিত, তাত্ত্বিক অথচ চিরন্তন। অবিরল তাঁর বিশ্বযবোধ, যেন একটি ছোটো ছেলে মুখ ভাগর চোখে সব কিছুর দিকে তাকিয়ে আছে— সব কিছুতেই অবাক লাগছে তার, চমকে যাচ্ছে, গায়ে পুলক লাগছে, চোখে ঘোর ঘনিষে আসছে। বিভূতিভূষণের রচনার সর্বত্রই এই ভাগর চোখের চাউনি অমৃতভব করা যায়। শ্রী সত্যজিৎ রায় তাঁর ছবিতে প্রথমে অপূর ভাগর চোখটিকেই দেখিয়েছিলেন। এই দৃষ্টি, পরাদৃষ্টি, দৃষ্টিপ্রলীপ— এটাই বিভূতিভূষণের রচনার সর্বস্ব। এরই ফলে বাৎসল্যের অবিরল ক্ষরণ চাখেন তিনি সর্বত্র ; এরই ফলে ভবানী হরিহর রাজু পাড়ে সবাই যুগপৎ নির্লিপ্ত ও ঘনিষ্ঠ হ’য়ে দেখা দেয়, বিশ্বজগৎ বন্ধ হ’য়ে ওঠে, প্রকৃতিঠাকরুন গাছপালা ফুল পাখি আলো হাওয়া দিয়ে মানুষের জগৎ সাজান না, বরং এ-সব আছে বলেই মানুষের জগৎ মূল্যবান, নবীন ও বিবস্তান হ’য়ে ওঠে, কেবল ভূষণ বা বাতাবরণ হ’য়ে উঠেই তারা ফুরিয়ে যায় না।

সেই জন্মেই বিভূতিভূষণ তাঁর রচনায় (‘দেবদান’ উপন্যাসে) উদ্ধার করেন অরি বের্গস-র olan vital, ‘সৃষ্টিশীল জন্মমতা’র মধ্যে সন্ধান করেন কোনো সর্বগ্রাসী ঐক্য ভালোবাসা, বের্গস-র কথা তুলে দিয়ে বলেন,

‘ভগবানই প্রেম, প্রেমের আদিষ্ট। ভগবানের কোনো টুকরো নয় ঐশী
ভালোবাসা : এটাই স্বয়ং ভগবান। আমরা যেমন ভগবানকে চাই, তেমনি তিনিও
আমাদের চান। এই বিশ্বজগৎ শুধু সেই প্রেমের, সেই প্রেমের আবৃত্তিকতার প্রত্যক্ষ
এ স্পর্শময় প্রকাশ।’^{৩০}

আমরা আবারও অনুভব করি কবিদের মতো প্রতিমাপূজক এমনকি মন্দিরের
পুরোহিতও নৃষি নন। প্রতিমায় প্রাণপ্রতিষ্ঠা করেন কবিরা : ছোটোখাটো অনুপূজ্য,
গির্জাকরণ, ধ’রে-খাকা, ছুঁয়ে-খাকা, তাকানো— শিল্পীদের সর্বস্ব এইসবই। দার্শনিকেরা
দেন বিদ্যুতকে, তাঁদের অদ্বিষ্ট অনবস্থক, চিন্তার নির্যাস ; কিন্তু ঔপন্যাসিক দেন
‘রক্ত-নাংস রস,’ ‘স্পর্শ, ঘ্রাণ, বাস্তবের তথ্য,’ দেন ‘চরিত্র, ঘটনা, সংলাপ, সংঘাত,
পরাহ’। বিভূতিভূষণের রচনার গুণ এইখানেই যে তিনি এক ‘জীবন্ত’, ‘ঘরোয়া’ ও
গিচত্র জগৎ আমাদের কাছে ফিরিয়ে দেন। তাঁর শিল্পীরাও তাই চায়। সেই জন্যই
গভীর ক্ষমতার মধ্যে ছোটো কুঁড়ে ঘরের ধারে ব’সে তিনটি মহিষ চরাতে-চরাতে
ধরিষ ত্রাঙ্গণ আপন মনে গাইতে পারে :

‘দয়া হোই জী।’^{৩১}

৫

১৩২৬ সালে ‘ভারতী’তে ‘আলোর ফুলকি’ লিখেছিলেন অবনীন্দ্রনাথ। এদম’ রস্টা-র
(১৮৬৮-১৯১৮) Chanticleer (১৯১০) নাটকের ছায়ায় রচিত এই উপন্যাস ;
ঘটনাবিজ্ঞানে অবনীন্দ্রনাথ কোনো স্বাধীনতা নেননি, কিন্তু তবু তাঁর কাছে এই
কাহিনী এমনভাবে পুনর্জন্ম পেলো যে তাঁকে ‘স্বাধীন’ রচনাই বলা চলে, কেননা
কতগুলি বড়ো অভিজ্ঞতাকে অবনীন্দ্রনাথ সরল ‘ও’ প্রাঙ্গনভাবে অনায়াসে এই
‘সফিষ্টিকেটেড’ নাট্যকাহিনীতে ঢুকিয়ে দিয়েছিলেন। পাহাড়তলির কুঁকড়ো এখানে
কেবল সঙ্গতিভ, চৌকশ, ঝকঝকে মোরোগমাত্রই নয়, সে হ’য়ে ওঠে দুঃস্ব ও দাঙ্কিক,
প্রচণ্ড ও অসহায়, ভাবুক ও কর্মী, হতাশ ও প্রেরিত, স্পর্শাতুর ও দৃষ্ট ‘শিল্পী,
প্রেমিক, বীর.’ হ’য়ে ওঠে ‘কুকুটকুল চূড়ামণি।’^{৩২}

বাগীশ্বরী বক্তৃতামালায় অবনীন্দ্রনাথ বৈদেশিক নান্দনিকের কথা উদ্ধার ক’রে
এলেছিলেন, ‘শিল্প প্রমোদভ্রমণ নয়, রণক্ষেত্র।’^{৩৩} ‘আলোর ফুলকি’তে শিল্পীকে

৩০ বের্গসর এই কথাগুলো ‘দেবদানে’র সূচনার উদ্ধার করেছিলেন বিভূতিভূষণ ; বাংলা অনুবাদ নিবন্ধকারের।

৩১ ‘আরণ্যক’ : বিভূতিভূষণ বন্দ্যোপাধ্যায়।

৩২ “বাংলা শিল্পসাহিত্য” : ‘সাহিত্যচর্চা’ : বুদ্ধদেব বসু।

৩৩ “বাগীশ্বরী শিল্পপ্রবন্ধমালা” : অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর।

তিনি এমন-এক সময়ে চুপ্ত করেছেন যখন শিল্প কেবল মাত্র প্রমোদ বিতরণ বা আশ্বর্য্যকার উপায় মাত্র ছিলো না শিল্পীদের কাছে— ছিলো আরো বেশি কিছু। কুঁকড়ো গান না গেয়ে পারে না, সে আপনি বেছে ওঠে ‘স্বপ্নের শাঁখের মতো’ ‘পৃথিবীর নিজের নিষেধে পরিপূর্ণ হ’য়ে’,^{৪০} কিন্তু তার সেই স্বতঃস্ফূর্ত গান শুনেই পাহাড়তলির ঘুম ভাঙে, সূর্য ওঠে, আলো ছড়িয়ে যায়। আলো— অবনীন্দ্রনাথের মনে হয়— সকলের হারানো স্বরূপ ফিরিয়ে দেয়। সোনালি স্বতঃস্ফূর্ত না কুঁকড়োকে বোঝালে যে প্রকৃতির আপন নিয়মেই সূর্য ওঠে, কোনো কুঁকড়োর আত্মানন্দেরই অপেক্ষা রাখে না সূর্যের সপ্নাশ্রয়, ততক্ষণ ছিলো তার বিশ্বাস, ক্ষমতা, অহংকার— ‘জগৎজুড়ে কী হচ্ছে তার খবর’ সে রাখতো না, তার গান ছিলো কেবল এই পাহাড়তলির আলোর জন্ত, আর তার বিশ্বাস ছিলো এ-পাহাড়ে যেমন সে ও-পাহাড়ে তেগনি আরেকজন— ‘এমনি এক-এক পাহাড়তলিতে এক-এক কুঁকড়ো আলোকে জাগিয়ে দিচ্ছে’।^{৪১} কিন্তু যখন সোনালিয়ার ছলনায় তার মোহ ভেঙে গেলো, যখন কুঁকড়ো বুঝতে পারলে যে ‘মন সেও হকুম যানে, কিন্তু পুর্বাদিক সে কার নয়’,^{৪২} তখনও তার প্রয়োজন ফুরোয় না ব’লেই সে হ’য়ে ওঠে গরীয়ান ও মহিমামগ্নিত, কেননা তখনও সে জানে, গোলাবাড়িতে সবাই তাকে চায়, কুঁকড়োই আলো এনে দেবে এ-কথা গোটা পাহাড়তলি বিশ্বাস করে। রাত রয়েছে— কুঁকড়োর মতো— ‘সব ঘুমন্ত চোখের পাতায়-পাতায়’। এখন থেকে ‘ঘুম ভাঙানোই ব্রত’ হ’লো তার— কেননা ‘দিনের চেয়েও বড়ো আলোর ছকুমে’ তাকে চালিয়ে নিয়ে যাচ্ছে।

অবনীন্দ্রনাথের শিল্পী সেই মহাজাগরণের দূত, তিনি ‘সকালের শিল্পী’, স্বর শুনিয়ে ঘুম ভাঙান, তিনি স্বর্ষি, কবির্মনীষী, দিব্যদূত; তিনি সেই কবি, যখন কবি কথার অর্থ ছিলো ‘আলোকবাদিন আলোকের স্রোতা’— অন্ধকারে ঘারা ঘোট পাকায়, তাদের সঙ্গেই তাঁর যুদ্ধ; সবাই ছুঁয়া দেয়, ভয় দেখায়, চারপাশে গ’র্জ ওঠে, কিন্তু কুঁকড়ো ‘একটা গোলাপফুলের জন্ত প্রাণ দিতে’ ভয় পান না; সব কৃতঘ্নতা সত্ত্বেও সমস্ত শত্রুতা ও চক্রান্তের মধ্যে বাজপাখির কালোছায়া দেখে রক্তনাখা বুক ফুলিয়ে সবাইকে আশ্রয় দেন, অভয় দেন, তাঁর সাড়া আকাশ ভেদ করে ওঠে : ‘অব্ তক হাম জিন্দা হ্যায়, অব্ তক হাম দেখতা হ্যায়, অব্ তক হাম নালেক হ্যায়’।^{৪৩}

৪০. ‘আলোর কুলকি’ : অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর।

৪১. তদেব

৪২. তদেব

৪৩. তদেব

কিন্তু তবু থাকে পাখমার, 'বন্দুকের মুখে আগুনের ফুলঝুরি', আর তাগ কি সব সময় ফসকায়? যখন তাগ ফসকায় না, যখন 'স্বরের বিরুদ্ধে অস্বরের চক্রাঙ্ক, আলোর বিরুদ্ধে পিশাচশক্তির ষড়যন্ত্র' বিশ্বজগৎ দখল ক'রে ফ্যালে, যখন সংকট দেখা দেয় সভ্যতায়, সমগ্র পাহাড়তলি জুড়ে দেখা দেয় 'ইতিহাসে অকিঞ্চিৎকর উচ্ছ্রিষ্ট' 'সভ্যতাভিমানের পরিকীর্ত্ত ভগ্নশূণ্য'৯৯ তখন কবির ভূমিকা কী হবে? কী করবেন তখন কবি? তিনি কি তখনও রইবেন 'সকালের শিল্পী', তখনও কি 'নিমম ডাক-দেওয়া-কাছ'১০০ রইবে তাঁর? তিনি কি বিভূতিভূষণের মতো যুগযুগান্তরব্যাপী কোনো মহাশিল্পীর হাতের কাছ দেখে মৃত্যু হবেন, না কি তিনি হবেন গুহায়িত, আত্মকেন্দ্রিক, গজদহুগিনারবাসী, শুদ্ধশিল্পের সম্রাসী? তিনি কি কথা বলবেন মঙ্গাজাষায়, নিছের সঙ্গে নিজে? তিনি কি হবেন একই সঙ্গে 'একাধারে জাফাপুঞ্জ, গরু, শুঁড়ি ও মাতাল'১০১

কবিতা, নাটক, উপন্যাস—সাহিত্যের এই সব প্রকরণ আধুনিক জগতে অনেক ক্ষেত্রে বিনিময়ধর্মী ও পরস্পরের সঙ্গে সম্পৃক্ত। প্রাকরণিক বৈশিষ্ট্য অনুযায়ী আমরা এই সব বিভাগ করছি বটে—কিন্তু এটা নিশ্চয়ই মনে করি না এগুলো একেবারে জলহাওয়া-নিরোধ-করা বদ্ধ কামরা। অনেক ক্ষেত্রে কোনো যুগের লক্ষণ বা চিন্তাধারা একই সঙ্গে কবিতায়, নাটকে বা উপন্যাসে ছাড়া ফ্যালে। সেইজগ্রেই কখনো-কখনো আমরা সমসাময়িক কালের বাংলা কবিতার কাছে থেকেও যুগ সম্বন্ধে ধারণা ক'রে নিতে পারি। এবং শিল্পীর ভূমিকা এ-যুগে কী হবে, এই প্রশ্নটি যেহেতু আর্দ্র সরল নয়, সেইজগ্রে একতরফা কোনো উত্তরও বোধ করি সম্ভব নয়। বরং আধুনিক জগতে যেটা লক্ষ করি সেটা শিল্পীর একটি সামান্য লক্ষণ—তাঁর সচেতনতা। উনিশ শতকের শেষ ভাগ থেকেই লক্ষ করেছি কবি-সাহিত্যিকেরা-শিল্পীর কর্তব্য সম্বন্ধে অত্যন্ত বেশি সচেতন হয়ে উঠেছেন। ক্রমশ প্রাতো পরিকল্পিত আদর্শ রাষ্ট্র থেকে শিল্পীরা নির্গাসিত হয়েছিলেন; কিন্তু এই নির্বাসনও কোনো শিল্পীই বিনা পতিবাদে মেনে নিতে চাননি। ভোলভেয়ার বলেছিলেন বাগান বানাতে, শেলি চেয়েছিলেন শিল্পী হচ্ছেন মানবজাতির অস্বীকৃত বিধানকর্তা। আর সেইজগ্রেই দুই শৃঙ্খলের অন্তর্ভুক্তিকালে যখন 'দূরে কাছে কেবলি নগর, ঘর, ভেঙে' যায়, 'গ্রামপতনের

৯৯ 'সভ্যতার সংকট': রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর।

১০০ 'আলোর ফুলকি': রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর।

১০১ 'নেলা', 'যে-প্রাণের আলোর অধিক': বুদ্ধদেব বসু।

শব্দ হয়,^{৪৭} যখন ‘স্বপ্নন, বোন, বাপ-মা ও ভাই, ট্যাক, ধর্ম’^{৪৮} ম’রে যায়, যখন ‘প্রস্তুত-যুগের সব ঘোড়া’ পৃথিবীর কিয়াকার ভাইনামোর ‘পরে’ ‘এখনও ঘাসের লোভে’^{৪৯} চ’রে বেড়ায়, তখনও কবিরা ‘অন্ত জগতের সন্ধান’ দিতে চাচ্ছিলেন’ ব’লেই কখনও স্পেনের গৃহযুদ্ধে অংশ নিয়েছিলেন, ‘কবন্ধ ফরাসী দেশে’ প্রতিরোধ আন্দোলন গ’ড়ে তুলেছিলেন, বা আলেকজান্ডার ব্লকের মতো ‘বারোজন’ কবিতায় বিপ্লবের মধ্যে দেখেছিলেন নবজাতকের মহাযাত্রা। কিন্তু ক্রমশ যুগ ভ’রে গেলো পোড়ো জমি ও ফাঁপা মানুষে, সংশয় হতাশা অবিশ্বাস ও মোহভঙ্গ হ’লো সর্বগ্রাসী, অর্থহীন যোগাযোগহীন বিনিময়হীন মনে হ’লো অস্তিত্বকে, আর সেই সময়েই স্বাভাবিকভাবেই লেখকদের মনে প্রশ্ন জেগে উঠলো ‘কেন লিখি’, কী আছে সম্পর্ক শিল্পীর সঙ্গে রাষ্ট্রের সমাজের অর্থনীতির? এখনও কি কবির ভূমিকা ঋষিরই ভূমিকা? না কি এখন ‘সর্বস্ব’ হারিয়ে এই রিক্ত ও কোড়ো ভূগোলে তিনি ‘অন্ত ভূমিকা’র সন্ধান করবেন?

বিত্তিভূষণের মুখতা যেমন সর্বক্ষেত্রে এই ‘দম-আটকানো বর্তমান’কে সহিতে সাহায্য করে না, তেমনি অস্তিত্ববাদের প্রবক্তা হ’য়েও শিল্পী আমাদের সব বোঝাতে পারেন না। জরমানি যখন নাৎসি-হিটলরিয়াদয় ভুগছে তখন টোমাস মান স্বদেশ ত্যাগ করেছিলেন, কখনও আর ফিরে আসেননি; অথচ গোটফ্রীড বেন সেই দুঃস্বপ্নের দিনগুলোয় দেশবাসীকে ত্যাগ করতে চাননি, ফলে ফাসিস্তবাহিনীর নির্ধাতন ও লাঞ্ছনা নিয়েছিলেন, আর স’য়েও বলেছিলেন : ‘যেহেতু আমারই দেশের মানুষ এই অগ্নিকাণ্ডে ভস্ম হ’য়ে যাচ্ছে, তখন আমি কে, যে নিজেকে তাদের ভাগ্য থেকে আলাদা ক’রে নেবো? আমি কি বেশি জানি তাদের চেয়ে? না। আমি কেবল আমার সর্বশক্তি দিয়ে তাদের পথ দেখাবার চেষ্টা করতে পারি, কোন পথে গেলে ভালো হয় ব’লে দিতে পারি; যদি আমার চেষ্টা ব্যর্থও হয়, তবুও এরা আমারই দেশের মানুষ থেকে যাবে। আর দেশের মানুষ মানে অনেকখানি! আমার মেধা ও আর্থনীতিক অস্তিত্ব, আমার ভাষা, আমার জীবন, আমার যাবতীয় মানবিক সম্পর্ক, আমার মস্তিষ্কের সমস্ত যোগফল— সব আমি দেশের মানুষের কাছ থেকে পেয়েছি।’^{৫০}

৪৭ “পৃথিবীলোক”, ‘জীবনানন্দ দাসের প্রেত কবিতা’ : জীবনানন্দ দাস।

৪৮ “মনোকণিকা”, তদেব

৪৯ “ঘোড়া”, ‘সাতটি তারার তিমির’ : জীবনানন্দ দাস।

৫০ ‘Answer’ to the Literary Emigrants’ : *Primal Vision* : Gottfried Bonn.

(অনুবাদ নিবন্ধকারের)।

ঠিক এরই বিপরীত কথা বলেছিলেন টোমাস যান যখন যুদ্ধের পরে তাঁকে আশ্রয় করা হ'লো টুকরো-হওয়া জরমানিতে : 'যা-কিছু ঘটেছে, যেমন ভাবে ঘটেছে (জরমানির এই সর্বনাশ) তা নিশ্চয়ই আমার রক্তকর্ম নয়। জরমান চরিত্রেরই অনিবার্য দশ ওটা, জরমান জাতির নিয়তি— বিপুলভাবে রহস্যময় যে-জাতি, যে-জাতি টান দেয় ইজিপ্টের মতো, হানা দেয়, যার সহ্য গভীর। এটা বেনে নিয়েও সবকিছুর ফলাফল নির্ণয় করতে হবে আমাদের, "ফিরে এসো, সব ক্ষমা করা হ'য়ে গেছে," এ-রকম একটা সাধারণ কথা ব'লে সব ঝেড়ে ফেলা যায় না।...জরমানি এতদিনে আমার কাছে একেবারে বিদেশ হ'য়ে গেছে। ও-দেশ...ভয় পাইয়ে দেয়। সত্যি ক'রে বলি, আমি জরমানির ধ্বংসকে ভয় পাই-- ধ্বংসস্থল— পাথরের ও মালুমের, সবকিছুকে।'^{১১}

গভীর পরিতাপের সঙ্গে টোমাস যান তাঁর দীর্ঘ ও গভীর খোলা চিঠিতে এই আশ্রয় প্রত্যাখ্যান করেছিলেন, কিন্তু কখনও এই তথ্য তিনি স্বীকার করেননি যে চিনাবাল্ট তিনি জরমান লেখকই থেকে যাবেন।

আদিকালে শিল্পী ছিলেন পুরোহিত, ডাইনি-পুরুষ, বন্দনাগায়ক : যুগবন্ধ মালুমের যথোক্তনেই তাঁর আবির্ভাব হয়েছিলো, ধ্বনিময় ও একতাল হুব গোষে তিনি নভজাহু হুতেন, নলের লোকদের প্রেরণা ও শক্তি জোগাতেন আতঙ্কের প্রকৃতির সর্বনাশের মুখোমুখি দাঁড়াবার। কিন্তু এখন যুগ, নিশ্চিন্ত, অবিরাম জনশ্রোতের মুখোমুখি দাঁড়িয়ে কী করবেন তিনি? হিটলার কি গোয়েবলস— এদের বিরুদ্ধে কিছু কি তাঁর করার আছে? তাঁর ভূমিকা কি "চেতন সীলকরা"র, তিনি 'অতীব নোংরা গলির মধ্যে' ব'সে ব'সে 'ধ্যান বানাবেন'? তিনি কি 'সোনার স্বন্দর, রূপার রূপকার'? তিনি কি 'গর্বিত আশুবুড়ো', 'উদ্ধত গয়না' ছুঁড়ে মারবেন? না কি যোগ দেবেন 'নৈতিক পটনে', হবেন 'গভীর বক্তা',^{১২} 'কোনো সমিতির মাননীয়, বাচাল, পরিশ্রমী, অশীতিষ-মোহগ্রস্ত মানপতি'।^{১৩} শিল্পী শুধু জানেন, শ্রী অমিয় চক্রবর্তী বলেন, 'আগুন, আগুনের কাজ, সস্তির আগুন, (যা) লাগলে প্রাণে তীব্র হানে বেদনা জাগবার, আটের আগুন', 'যরীয়া'কে ধানেন'। তিনি একা, 'খন্দের ধরতে'^{১৪} চান না।

কিন্তু এই রাগি ও উদ্ভত গর্বই কি শিল্পীর পরিচয় হবে? তিনি কি 'ছেড়ে' দেবেন 'জরমানের, যাক দে যেখানে যাবে'।^{১৫} তিনি কি 'উটপাখি' বাজ— 'বালির মধ্যে নুখ

১১ William L. Shirer-এর *End of A Berlin Diary*-তে উদ্ধৃত টোমাস যান-এর গোলা চিঠি।

১২ "চেতন সীলকরা": অমিয় চক্রবর্তী।

১৩ "রাত তিনটের সনেট: ১", 'যে-অঁধার আলোর অধিক': বুদ্ধদেব বহু।

১৪ "চেতন সীলকরা": অমিয় চক্রবর্তী।

১৫ "রাত তিনটের সনেট: ১", 'যে-অঁধার আলোর অধিক': বুদ্ধদেব বহু।

খুঁজে ঝড়কে’^{৬০} এড়াবেন? শিল্পী কি লীলা মজুমদার কর্তৃক, ভীক, একা, বাচ্চা ছেলে— চোরকুঠুরিতে শুয়ে-শুয়ে বানাবে গল্প ভীষণ পোষা ডাকাত, যা দিয়ে রাগি, হিংস্রটে, ‘ইতর’ জগতকে সে আটকাবে, আর কেবল কান পেতে শুনেবে কোনো দূরের গাড়ির অবিরাম ধ্বনি টংলিং টংলিং টংলিং?^{৬১} সে কি ‘চেতনার ভার’ ‘বিপন্ন বিশ্ব’ সহিতে না-পেরে ‘একগাছা দড়ি হাতে’ ‘প্রধান অধারে’ ‘অখণ্ডের কাছে’^{৬২} একা-একা চ’লে যাবে?

কবির কী কাজ হবে এখন? /

৬

সুখীন্দ্রনাথ দত্ত বলেছিলেন, ‘আর্তনাদ ছাড়া আজ নৈবেদ্যের যোগ্য কিছু নেই’^{৬৩}। কিন্তু এমন যদি সময় আসে, যখন এমনকি আর্তনাদ করারও উপায় নেই, যদি থাকে সাক্ষ্য আইন ও ১৬৪ ধারা, ট্র-শব্দ করলেই গ্রেপ্তারি পরোয়ানা— কি নির্বাসন বা প্রাণদণ্ড, তখন?

‘শিল্পী’^{৬৪} গল্পে মানিক বন্দ্যোপাধ্যায় এই প্রশ্নেরই একটা উত্তর হস্তে খুঁজেছেন। সারা রাত ধরে তাঁত চালানোর খটখটে আওয়াজ শুনে গ্রামের লোকেরা ভাবলে যে যখন পরনে হুতোটুকু পর্যন্ত নেই, দ্রোপদীদের বস্ত্রহরণ যখন আস্ত বাংলাদেশ জুড়ে সম্পূর্ণ, তখন সারা রাত ধরে তাঁত চালাবার হুতো সে গেলে কোথায়? সকালে সবাই ভিড় করে গিয়ে ছাপে সে শূন্য তাঁতই চালিয়েছে সারা রাত, হাত-পা ‘কুটকুট’ করছিলো, না-চালিয়ে পারেনি— এইভাবেই সে অভ্যাস বজায় রেখেছে।

আমাদের মনে পড়ে না কি নাৎসি-জরমানির কথা, যেখান থেকে টোমাস মান, বের্টোল্ট ব্রেখ্ট-দের পালাতে হয়েছিলো ‘আত্মহত্যা করতে হয়েছিলো স্টেফান ৎস্কাইগ-দের। আমাদের মনে পড়ে না কি ১৯১৭ ও তার অব্যবহিত পরেরকার রাশিয়ার কথা, যেখানে প্রথমে ‘কবিরা, কবিদের মতোই, প্রত্যেকে নিজ-নিজে ব্যক্তিগত অর্থ ভ’রে’ দিলেন বিপ্লবের মধ্যে, তার কাছে যা আশা করলেন, কোনো কালে কোনো বিপ্লব তা দিতে পারে না। কী নিষ্ঠুর হ’লো মোহভঙ্গ তা পরবর্তী কয়েক বছরের

৬০ “উটপাখি”, ‘ক্রন্দন’ : সুখীন্দ্রনাথ দত্ত।

৬১ ‘টংলিং’ : লীলা মজুমদার।

৬২ “আট বছর আগের একদিন”, ‘মহাপুঁথি’ : জীবনানন্দ দাশ।

৬৩ “উজ্জীবন”, ‘সংবর্ত’ : সুখীন্দ্রনাথ দত্ত।

৬৪ “শিল্পী”, ‘অনির্বাচিত গল্প’ : মানিক বন্দ্যোপাধ্যায়।

ইতিহাসে আত্মহত্যার তালিকা থেকেই বোঝা যায়।^{৩১} এই সময়ে বোরিস পাস্তেরনাক-এর অবস্থা কল্পনা করা যায়। 'তিনি যা বলতে চান তা বলতে পারবেন না, যে-কম লিখতে চান তা লিখলে ছাপা হবে না বা ছাপা হ'লে দণ্ডিত হবেন : এই শর্তে তাঁকে বেঁচে থাকতে হচ্ছে। যোঁরোপে তাঁর আত্মীয়বন্ধুর অভাব ছিলো না, চাইলেই সীমান্ত পেরিয়ে প্যারিসে বা লন্ডনে পৌঁছনো যেতো। তাঁকে কি লুপ্ত করেনি পিস্তল, বন্ধুদের উদাহরণ মনে পড়েনি? কিন্তু তিনি আত্মঘাতী হলেন না, দেশত্যাগীও হলেন না; নতুন তত্ত্বকে স্বীকারও করলেন না, অস্বীকারও করলেন না; বিনা অভিযোগে, বিনা প্রতিবাদে, শান্ত ও বিনম্র হ'য়ে বছরের পর বছর কাটিয়ে দিলেন শেক্সপীয়ার, শেলি, শিলার ও অন্যান্য পশ্চাত্য কবিদের অলুপ্য ক'রে;— মস্কোর দোকানপাট থেকে তাঁর কবিতার বই লুপ্ত হ'লো; "কে পাস্তেরনাক? ও, অলুপ্যবাদক।" স্বদেশে এই পরিচয় দাঁড়ালো তাঁর।^{৩২} এ কী মানিক বন্দ্যোপাধ্যায়েরই সেই মহান ও গরীয়ান তাঁতি নয়? টোমাস ম্যান নাংসি-অধ্যুষিত জরমানি থেকে পালিয়ে এসেছিলেন, পরে 'ডক্টর ফাউস্টাস' গ্রন্থে তিনি উল্লেখিত করেছিলেন জরমানির স্বরূপ, যেখানে তিনি 'শয়তানের সঙ্গে চুক্তি-করা জরমানির সঙ্গে নিজেদের এক ক'রে' দেখেছিলেন : 'জরমানির ঐতিহ্যের মধ্যেই শয়তানের সঙ্গে চুক্তি করার গভীর লোভ র'য়ে গেছে— গত কয়েক বছরের যুদ্ধের উপর গ'ড়ে-ওঠা কোনো আলেমান উপন্যাসে এই ভীষণ চুক্তিকেই বিষয় ক'রে না-নিয়ে উপাখ্য ছিলো না।^{৩৩} আর পাস্তেরনাক যত্নের আগে 'ভাস্কার স্কিভাগো' গ্রন্থে বিধৃত করলেন 'তাঁর স্বদেশের ইতিহাস, তাঁর যুদ্ধা, রাশিয়ার যুদ্ধা, স্বতির, স্বপ্ন, হতাশা আশা বিশ্বাস— ব্যক্তিতে তাঁর আত্মা, কবিতায় তাঁর আত্মা, প্রেম ও ঘীর্ণতে তাঁর আত্মা— সব, সব একটিমাত্র গ্রন্থের মধ্যে।^{৩৪} এই ব্রিটিশশাসিত ভারতে, কড়া নিষেধাজ্ঞা ও সেনসরশিপের দিকৃদ্ধে লিখে-লিখে, নজরুল ইসলাম বরণ করলেন পঙ্কজ ও মন্দিরের বিকার— 'অমর ধাব্য' রচনার ভার ভবিষ্যৎ সুখী যুগকে অর্পণ ক'রে। কিন্তু হৃদিনের সময় এঁরা প্রত্যেকেই নিজেদের সাধ্যমতো তাঁত চালিয়েছেন।

এক সময়ে 'পদ্মানদীর মাঝি'তে মানিক বন্দ্যোপাধ্যায় কল্পনা করেছিলেন চোসেন মিত্রের মতো ব্যক্তিত্ব, যার ময়নাস্থীপ অন্ত-কোনো জগতের সন্ধান দেয়

৩১ "বরিস পাস্তেরনাক", 'সঙ্গ : নিঃসঙ্গতা : রবীন্দ্রনাথ' : বৃহৎপত্র বহু।

৩২ তদেব

৩৩ William L. Shirer-এর *End of A Berlin Diary* গ্রন্থে উদ্ধৃত টোমাস ম্যান-এর খোলা চিঠি।
(অনুবাদ নিবন্ধকারের)।

৩৪ "বরিস পাস্তেরনাক", 'সঙ্গ : নিঃসঙ্গতা : রবীন্দ্রনাথ' : বৃহৎপত্র বহু।

আমাদের— পদ্মানদীর তীর থেকে হেরে-বাওয়া ক’রে-পড়া পালিয়ে-আসা মানুষদের নিয়ে যেখানে নতুন উপনিবেশ রচিত হবে।

কী ছিলো পদ্মানদী কুবেরের কাছে? শুধু জলশ্রোত? মাছ দেয় ব’লে তার জীবনধারণের উপায় নয়? বহু আনে ব’লে, তীর ভেঙে ক্যালে ব’লে, তার মৃত্যুর অন্ত নাম নয়? এমনকি যখন ‘জলের উজ্জল শব্দ’ স্প্রুচুর তখন দাম ক’রে যায় ব’লে ভেলেদের জীবনধারণ সে-ই কি ছুঁই ক’রে দিচ্ছে যায় না? আর, সর্বক্ষণ, সর্বোপরি, জল ছলছল ব’য়ে যায় কীর্তিনাশ। হোসেন মিঞা জানে এই জটিল জলশ্রোত একদিন ভাঙাচোরা মানুষগুলোকে উগরে ফেলে দেবেই, সে কেবল অরাসিত করে পথ, নষ্ট করে মানুষকে, প্রাণ দেয় চুরি, শেখায় চোরাই ও নিষিদ্ধ মাল সরবরাহের নেশা, আর সব সময় স্বপ্ন দেখায় স্থির, অকম্পিত, অপরিবর্তনীয় কোনো আশ্রয়ের, যার নাম ময়নাছীপ— যেটা সব দিক দিয়েই পদ্মানদীর উলটো।

হোসেন মিঞার ফাদ পদ্মার আবর্তের চেয়েও ভীষণ— কিন্তু তার নেশা রোমাঞ্চ আকর্ষণ অস্বীকার করবার উপায় কই? মানিক বন্দ্যোপাধ্যায়ের এই ভীষণ-হৃদয় শিল্পী, শয়তানের বশব্দ অতুচর, ‘পদ্মানদী’র প্রতিবন্দী হোসেন মিঞা মানুষকে হয়তো প্রলোভন দেখায় জগতের বাইরে কোথাও নিয়ে যাবার, এমন-এক জগতে হয়তো পাড়ি দেয়াতে চায় তাদের যেখানে পশুদের মানুষের সঙ্গ অসম্ভব লাগে ব’লে হৃদয়বনে গিয়ে আশ্রয় নিতে হয়নি।

হতাশা ও আত্মনিগ্রহের ঠাণ্ডা রিক্ত ও ঝোড়ে ভূগোলে ময়নাছীপ হয়তো সর্ব-নাশেরই প্রথম ধাপ, সেইজন্যই সেখানে যাবার আগে কুবের ‘বিবর্ণ মুখে...মাথা হেঁট করিছা থাকে,’^{৬৫} তার কান্না পায়, একা অতদূরে সে পাড়ি দিতে পারে না। ময়না ছীপের অনিবার্যতাকে বাধা দেবার ক্ষমতা তার নেই, যেমন এক সময় শলীর সূর্যাস্ত দেখার সাধ চিরকালের মতো হারিয়ে গিয়েছিলো।

কিন্তু শলী-কুবেরের বিপরীত প্রাশ্নে যাকে তিনি ঠাড়া করিয়েছিলেন; সে শিল্পী; ‘জীবনের জটিলতা’র বিমল কি ‘মাণ্ডল’ উপন্যাসের মানব সম্ভবত শিল্পী ব’লেই শলী-কুবেরের একেবারে বিপরীত। এইজন্য বিপরীত, যে, অনিবার্য জেনেও তারা আগাগোড়া লড়াই করে, বাধা দেয়, প্রতিবাদ জানায়— সারা রাত ধ’রে তাঁত চালায়।

‘জীবনের জটিলতা’র বিষয়বস্তু কবি ও তার চারপাশের জগৎ— যে-জগৎ বন্ধ-পরিকর সব দিক থেকে কবিকে চূর্ণ ক’রে ফেলবার জন্ত। চাকরি, ঘর, ভালোবাসা, শুধু

৬৫ ‘পদ্মানদীর মাঝি’, মানিক বন্দ্যোপাধ্যায়।

জীবনধারণ— এই সব কঠিন কাজের মধ্য দিয়ে বেঁচে থাকতে হয় কবিকে— কখনও এই ভাবনাও জেগে ওঠে তার কতটুকু অধিকার আছে জীবন ও জগৎকে ছেড়ে দিয়ে নিজের শৌখিন রচনায় মগ্ন থাকার। সংক্ষেপে কাহিনীটি স্পর্শ করলে আলোচনা নিশ্চয়ই স্পষ্ট হবে আনাদের।

অধর মদ খায় কিন্তু নেশা করে না, সেই জন্তেই সে ভীষণ হ'য়ে দেখা দেয়। সেরকম ঠাণ্ডা, সুপারিকলিত ও দ্বিধাহীন ভাবে শাস্ত্রকে সে ছাদ থেকে লাফিয়ে পড়তে প্ররোচিত ও উত্তেজিত করেছিলো, সে-রকম ভীষণ দৃষ্ট বাংলা সাহিত্যে সম্ভবত অতি বিরল— কেবল জগদীশ গুপ্ত কি মানিক বন্দ্যোপাধ্যায় ছাড়া তার পরিকল্পনা অল্প-কেউ করতে পারতেন কি না সন্দেহ। মধ্যযুগের অন্ধ, বিষম, আচ্ছন্ন একটি পাতা যেন, যখন ডাকিনী অভিযোগ দিয়ে তরুণীদের পুড়িয়ে মারা হ'তো। শাস্ত্রকে সে বুঝিয়ে দিলে যে ছাদ থেকে লাফানো ছাড়া তার সামনে আর-কোনো পথ খোলা নেই। তারপর যেভাবে হতচকিত মোহনগান ও বিমূঢ় শাস্ত্রকে কানিশের কাছে উজ্জত রেখে, বাড়ি ছেড়ে বেরিয়ে যাবার আগে ঝি-কে ডেকে সদর দরজা বন্ধ ক'রে দিতে বললে, তার মধ্যে মধ্যযুগের কনকনে শ্বাসরোধী হাওয়া ব'য়ে যায় যেন। এবং তারপর বিমলের বোন প্রমীলার উদ্দেশ্যে সে তার খাবা বাড়ালে— নিষ্কৃতি কোথায় তার হাত থেকে।

অস্বভাবী উপাদান মানিক বন্দ্যোপাধ্যায়ের রচনায় অল্পস্ব। অনিবার্য সর্পিল পথ দিয়ে তারা আসে, দখল ক'রে নেয় জীবন ও নগর, কোনো আদিম ও ভৌতিক পরিবেশ সৃষ্টি ক'রে দিয়ে যায়। 'জীবনের জটিলতা'র শ্বাসরোধী ভৌতিক পরিবেশে তবু টাটকা ও মতেজ হাওয়া ব'য়ে যায় এক ঝলক, বিমল যেভাবে চারপাশের সঙ্গে পাঞ্জা ল'ড়ে নিতে চায়।

কবিতা লেখার অচিকিৎস রোগে ভোগে বিমল, বোনের প্রভাবশালী প্রেমিকের চিঠি নিয়ে গিয়ে অল্প লোকের 'চাকরি খেয়ে' নিজের চাকরি জোগাড় করে, ভালোবাসে অধরের স্ত্রী শাস্ত্রাকে, 'ফরাসী ফাঁকিবাজ সাহিত্যিক নয়' সে, 'ভদ্র ভালো অন্নল গল্প' লিখে টাকা করার চেয়ে তিনদিন সিগারেট না-খেয়ে কাটানো বা নির্লজ্জভাবে বন্ধুদের দাঁড় থেকে টাকা ধার করাও তার কাছে শ্রেয় ব'লে নেন হয়, তবু বাজে লেখা লেপেনি এই অহংকার সে হারাতে চায় না। ভীষণ অধরের দাবার ছকে সে নিছকই একটা বোড়ে বুঝি— আমাদের এমন ভ্রম হয়, কিন্তু অবশেষে নিজের খেলা সে নিজেই খেলে। অধর যখন সমস্ত শাস্ত্র ছাদ-থেকে-লাফিয়ে-পড়া 'রচনা' করলে ও প্রমীলাকে বিয়ে করতে চাইলে, তখন প্রতিবাদ না-ক'রে সে পারলে না। বড়োলোক প্রভাবশালী প্রেমিকটি যখন তার বোনকে ত্যাগ করলে, সে তখন তার দেয়া চাকরি ছেড়ে দিয়ে এলো; এমনকি টাকার জন্য ভূতে-পাওয়া লোক-এর মতো সারা দিন খেটে একটা গল্প লিখে ফেললে, নিলে

সাতাশ টাকা মাইনের প্রফ দেখার চাকরি, কিন্তু কুবের-এর মতো সব মেনে নিতে পারলে না। ‘জীবনের জটিলতা’ বস্তুত বিশ্বভূক, কিন্তু বিমলের আশপাশে অবিরাম তন্তু উৎপাতিত হ’তে থাকলেও সে মচকায় না, প্রমীলাকে রাত্রে নিজের বিছানায় ঘুম পাড়িয়ে রেখে নিজে এসে বারান্দায় মাতব্ব বিছিয়ে শুয়ে পড়ে। বিমলের শেষ দায়িত্ব-স্বীকারটুকু প্রায় কোনো-একটা ধর্মীয় অনুষ্ঠানের (ritual) মতো মনে হয়— কবির সঙ্গে উল্টো দিক থেকে সমাজের একটা যোগ স্থাপন করা হ’লো যেন। শ্রুত বা, ‘পদ্মানদীর মাঝি’র (মে ১৯৩৬) পরের বইটিই ‘জীবনের জটিলতা’ (নভেম্বর ১৯৩৬)— একই রকম জটিল ও বহুস্তর প্রতীক ক্রিয়াশীল দুটি বইতে, ‘নিখুঁত বাস্তব সদ্গতি সন্বেগ’ ‘অলৌকিকের উদ্ভাস’ অনুভব করা যায় বারে-বারে— ‘বণিত মাতৃমেরা যেন অল্প কিছু প্রতিনিধি, এই অনুভবের ফলে তারা নতুন একটি আয়তন পায় যেটা তথ্যগত নয়, ভাবগত।’^{৩৩} এই ‘অন্তরালবর্তী বিচ্ছুরণের’ জন্মই উপন্যাস দুটি দিগন্তের আভাস দেয় আমাদের। সেইজন্মেই অস্বভাবী উপাদানে ভরপুর এই উপন্যাস দুটির আক্ষরিক অর্থের চেয়ে অন্তরালবর্তী বিচ্ছুরণ গ্রহণ করাই বোধ হয় ভালো। সেই অর্থে নিলেই— যদি শিল্পী বলতে আত্মচেতন মানুষ বুঝি আমরা— উপন্যাস দুটির মধ্যে শিল্পীর দায়িত্ব ও ভূমিকা আমাদের কাছে স্পষ্ট হ’য়ে ওঠে।

‘তোরা দাদা লেখাপড়া শিখে হুঁহাজার টাকার চাকরি করছে, তুই কি করলি বল তো, মানিক?— না একটা বাড়ি, না একটা গাড়ি—’ ‘লেখকের কথা’য় ‘গল্প লেখার গল্প’তে অত্যন্ত অহংকারের সঙ্গে আত্মীয়স্বজনের আক্ষেপোক্তি শোনাতে পেরেছিলেন মানিক বন্দ্যোপাধ্যায়। কেন, আমরা জানি। ‘জীবনের জটিলতা’র বিমল, ‘শিল্পী’র তাঁতি বা ‘মানসল’-এর মানবের মতো শিল্পীর কর্তব্য ও কৃত্য সংক্ষেপে নিঃসংশয় হয়েছিলেন তিনি।

শাস্তা ছাত থেকে লাফিয়ে-পড়ার-পর মাথায় রক্তাণুত ব্যাণ্ডেজ বেঁধে পর-পর কয়েক রাত জানলার গরাদের ওপাশ থেকে— কীসের গরাদ? জেলখানার, না কি উন্মাদ আশ্রমের?— ভৌতিক চাঁদের আলোয় তীব্র হানা-দেয়া ভাষায় কথা বলতো; শাস্তার মৃত্যুর পর বিমল সেই ব্যাণ্ডেজটি নিয়ে এসে নিজের বিছানার নিচে লুকিয়ে রেখেছিলো। যেদিন অধরের হাত থেকে প্রমীলাকে বাঁচাবার জন্যে সে তাকে নিজের ঘরে নিয়ে এসে ঘুম পাড়ালে, সেদিন

‘অনেক রাত্রে বিমল একবার ঘরে গেল। বালিশের তলা হইতে শাস্তার ব্যাণ্ডেজটা বাহির করিয়া নিল। এটা রাখিলে চলিবে না। তার অনেক কাজ।

‘প্রমীলা পাশ ফিরিয়া অশ্রুট স্বরে বলিল, “কী দাদা?”

“কিছু না। ঘুমো।”

৩৩ “মানিক বন্দ্যোপাধ্যায়”, ‘সম্পদ ও সংস্কৃতি’ : বুদ্ধদেব বসু।

‘নীচে গিয়া উঠানের একপাশে বাগেডুট। বিমল পুড়াইয়া আসিল।’^{৬৭}

এই অস্থানই দায়িত্বস্বীকারের প্রতীক। যে নির্লিপ্ত অথচ দৃঢ় স্বর বিমলের, সেই নির্লিপ্তি ও দৃঢ়তা তাঁর সাহিত্যেরই নির্দেশ। সেই জগ্গেই বিমল যখন প্রমীলাকে বলে,

“শোন, তোর কোন ভয় নেই। আমি তোর সব ভার নিলাম।”

“সব ভার নিলে?”

“হ্যাঁ। শাস্ত হ’য়ে যুয়ো।”^{৬৮}

তখন পুরো কথোপকথনটিই মানিক বন্দ্যোপাধ্যায়ের সমগ্র রচনাবলির মধ্য দিয়ে ভাবগত একটি ‘জীবন’ লাভ করে।

৭

নিশ্চয়ই ‘জীবনের জটিলতা’র আলোচনা করার ফলে আমরা বুঝতে পারছি কেন মানিক বন্দ্যোপাধ্যায়ের পক্ষে সব ভার নেয়া ছাড়া উপায় ছিলো না— কেন সমস্ত ভীষণ আত্মাহুতিকে নিজের মধ্যেই ধারণ করতে হয়েছিলো তাঁকে। তাঁর ‘লেখকের কথা’ বইটি এইদিক থেকে অরণীয়— কেননা সেখানে তিনি নিজের দাঁড়াবার জায়গা খুঁজে বার করবার চেষ্টা করেছেন।

কিন্তু শিল্পীর কি নিজের প্রতি কোনো কর্তব্য নেই, নেই শিল্পের প্রতি কোনো দায়িত্ব? স্বভাবত যিনি সাহিত্যিক, স্বভাবত যিনি স্পর্শাত্মক, তিনি কি ‘স্বভাবকে হতা করার সবচেয়ে বড়ো পাপ’ করবেন, বরণ ক’রে নেবেন ‘জীবিকা-বর্জনের দুঃখ’?

উত্তর মেলে না, হয়তো। কিন্তু কোনো শিল্পীর পক্ষে এ-সম্বন্ধে নীরব থাকাও হয়তো সম্ভব নয়। প্রত্যেকের সার্থকতা কখনও এক ক্ষেত্রে হয় না, কেউ বেছে নেন সংকর্ষ, দেশসেবা, জনকল্যাণ, কেউ-বা কবিতা কি ছবি কি কোনো ধরনের শিল্প-প্রকরণ। একেকজন মানুষের আত্মবিকাশের পথ একেক রকম, সেই স্বাভাবিক বিকাশকে রোধ-করা একদিক থেকে মৃত্যুরই শামিল।

সুধীন্দ্রনাথ দত্ত থাকে বলেছেন ‘প্রসাদগুণের প্রতিভুকল্প’ এই বক্তব্য বার-বার ঘুরে ফিরে এসেছে সেই বুদ্ধদেব বহুর গল্প-উপন্যাস-কবিতায়। সুধীন্দ্রনাথের মতে তাঁর মতো ‘সাবলীল লেখক এ-দেশে বেশী জন্মায়নি; এবং নির্বিকার স্বাচ্ছন্দ্যের আড়ালে

৬৭ ‘জীবনের জটিলতা’ : মানিক বন্দ্যোপাধ্যায়।

৬৮ তমব

তার নিরন্তর পরিণতি আপাতত চোখে পড়ে না।^{৩২} ‘ব্যক্তি ও বিশ্বের, জড় ও চেতনের, মর্ত্য ও স্বর্গের’ দ্বন্দ্বই তার রচনার অবসাদহীন বিষয়; “সুপ্রতিম মিত্র”, “জয়জয়ন্তী”, “একটি জীবন”, “হৃদয়রক্তের সর্বনাশ”, “আদর্শ” প্রভৃতি গল্প, ‘মৌলিনাথ’, ‘অন্ত কোনখানে’, ‘নির্জন স্বাক্ষর’, ‘শেষ পাণ্ডুলিপি’ প্রভৃতি উপন্যাস, তার সব কবিতার বই— সর্বত্রই এই একই তন্ময়তা লক্ষণীয়। শিল্প ও শিল্পী সম্বন্ধে এত বিপুলভাবে বাংলা দেশে আর কোনো সাহিত্যিক বোধ হয় ভাবেননি।

বুদ্ধদেব বহু অনেক ক্ষেত্রে কবির দৃষ্টিতে শিল্পীকে নিয়ে উপন্যাস রচনা করেছেন। কবির দৃষ্টি নিয়ে লেখা উপন্যাস আর কবিকে নিয়ে লেখা উপন্যাস— দুয়ের মধ্যে নিশ্চয়ই পার্থক্য আছে। কখনও উপন্যাসের চরিত্র কেন কবি তাও হয়তো বোঝা যায় না— কেবল হয়তো অল্প যে-কোনো জীবিকার মতোই তথ্যটির উল্লেখ থাকে, উপন্যাসের বিকাশের পক্ষে যে তথ্যটি সব-সময়ে হয়তো আদৌ জরুরি থাকে না। আমাদের আলোচনায় এই মুহূর্তে আমরা শিল্পীকে নিয়ে লেখা উপন্যাসগুলোই লক্ষ্য করবার চেষ্টা করছি। কবির দৃষ্টিতে লেখা উপন্যাসে সাধারণ কথকতার সঙ্গে যে-পার্থক্য দেখা দেয়, সেটা আমাদের আলোচনার পক্ষে এখানে তেমন জরুরি নয়।

লক্ষ্য করার বিষয়, তার শিল্পীরা কেউ আপোষ করে না— জীবন, প্রকৃতি, সমাজ, পৃথিবী কাক সন্ধেই কোনো রক্ষা হয় না তাদের— সেই জন্তেই কেউ আত্মহত্যা করে, কেউ বেছে নেয় স্বেচ্ছানির্বাসন, কেউ বা অনবসার ক্ষরণ। উদ্ভাস্ত, উজ্জল; অসাধারণ সুপ্রতিম মিত্র; দুঃস্থ, সাধক ও অবিচল গুরুদাস ভট্টাচার্য, বাচস্পতি; আর্ত, মুক্তিহীন ও জাগ্রত অনিমেঘ; প্রচণ্ড, পীড়িত ও প্রজ্বলন্ত বীরেশ্বর গুপ্ত; ক্রয়, নিবিষ্ট ও নিঃসঙ্গ হৃদয়রঞ্জন; মার্জিত, ছিঁড়ে-বাওয়া ও গুহায়িত সোমেন; উদ্দীপ্ত, বিষণ্ণ ও স্বপ্নাতুর হুমিত্র; সমপিত, দার্জিক ও স্বেচ্ছানির্বাসিত মৌলিনাথ; উদ্গ্রীব, ব্যাকুল ও উন্মীলিতমান তন্ময়— মিছিলের মতো এই সব যাত্রী তার রচনার মধ্যে দিয়ে চ’লে গিয়েছে।

শিল্প একদিকে, জীবন আরেক দিকে; জীবন পরাক্রান্ত ব’লেই শিল্পীর ভয় আরও বেশী, জীবন-বিশৃঙ্খল, ভ্রষ্ট ও সংরক্ত, সেই জন্তেই সাধনা থেকে ছিটকে-পড়ার সম্ভাবনা বেশি। ‘এই পৃথিবীতে, যেখানে বিচারপতি কয়েদিকে হত্যা করে, রাষ্ট্রনেতা যৌবনকে বিনষ্ট করে, পুরোহিত ধ্বংস করে ভগবানকে, আর বুদ্ধিবৃত্তিকে বধ করে শিক্ষকসম্প্রদায়, যেখানে গতানুগতির নাম নিষ্ঠা, নিঃসাড়তার নাম সংঘম, আর একটি বই স্ত্রী অথবা পুরুষের সঙ্গে পরিচয় না-থাকাকেই বলে চরিত্র; এই পৃথিবীতে,

৩২ ‘উক্তি ও উপলব্ধি’, ‘কল্যাণ ও কালপুরুষ’ : সুখানন্দ দত্ত।

যেখানে রাজত্ব করে গুণ্ডা, বোকা অথবা ধূর্তেরা, পুরস্কৃত হয় মিনিমুখো ভালোমানুষের দল— মিনিমুখো, মিনিমুখো, মিনিমুখো— যারা নিরাপদে কারো সর্বনাশ করে, তাতে নিজের কোনো লাভ না-থাকলেও : আর সেই নাগুসই শক্তিতে আরো বড়ো হ'লে তার পদধূলি ভক্ষণ করে, তাতে নিজের কোনো লাভ না-থাকলেও : যেখানে কোনো-না-কোনো মিথ্যাচরণ না-ক'রে বেঁচে থাকা যায় না ; দেহ ছাড়া জীবন নেই এবং দেহ থাকলে মুক্তি নেই যেখানে ; যেখানে কিছু করতে গেলেই লিপ্ত হ'তে হয় পাপে, কিছু ভাবতে গেলেই ক্ষুব্ধ হ'তে হয় সংশয়ে ; যেখানে কোনো বাসনা নেই যা বিতর্ক আনে না ; কোনো বিপ্লব নেই যা আর-এক বিপ্লব দাবি করে না ; কোনো হীন বা মহৎ বৃত্তি নেই যা নিজের বিপরীতের জ্ঞান ব্যাকুল নয় ; যেখানে মানুষকে বিবেকহীন ব'লে না-ভাবলে গঠন করা যায় না শাসনতন্ত্র, পাষণ্ড ব'লে না-ভাবলে আবিষ্কার করা যায় না সমাজ— সভায়, সংঘে, বক্তৃতায়, অগুষ্ঠানে ও প্রতিষ্ঠানে ভারাক্রান্ত এই পৃথিবীর বিরামহীন বিলাপের মধ্যে সে (অনিমেস) চেয়েছিলো রচনা করতে একটি সাধু জীবন, ব্যক্তিগত, নির্মল, নির্লিপ্ত।^{১০} এই জন্মেই জীবন থেকে বেরিয়ে গিয়ে তারা বেঁচে থাকতে চায় শিল্পের মধ্যে, যা 'রচিত', 'সৃষ্টি', 'সৃষ্টি'। 'দেহ ছাড়া জীবন নেই এবং দেহ থাকলেই মুক্তি নেই' ব'লে দেহ ও মনের অবিরাম দ্বন্দ্বের মতো ক্ষরিত হয়, 'মন নামক একটা অস্থির, অনিশ্চিত পরিবর্তমান মণ্ডলের উপর পোকার মতো কোনোরকমে আঁকড়ে বুলে'^{১১} থাকে, পোকার মতোই নিজের শরীর থেকে তন্ত্রের পর তন্ত্র বের ক'রে দিয়ে রচনা করে উর্নাত। 'বাসনা অপরিমিত, কিন্তু কত দুর্বল ইন্দ্রিয়,'^{১২} এবং সেইজন্মেই 'জয়জয়ন্তী'র স্মৃতি প্রেমিকার কাছ থেকে দূরে স'রে যায়, রমলাকে ত্যাগ ক'রে অনিমেস তার 'আদর্শ' নিয়ে একা থাকে। 'পাছে রেখা সন্ত হয়, ঘৃণা করি সব চঞ্চলতা,'^{১৩} সেই জন্মেই— চঞ্চল হবে না ব'লেই— মৌলিনাথ বেছে নেয় স্বেচ্ছানির্বাসন— তার সম্মাসীর ঘোণা কুঠুরি ; গুরুদাস ভট্টাচার্য আত্মনিয়োগ করেন অভিধান রচনায় ; স্প্রাতিম ঘুরে বেড়ায় ছত্রছাড়া ও কাতর, লেখে 'তিনটে নাটক, দুটো উপন্যাস, অনেকগুলো ছোটো গল্প ও প্রবন্ধ'।

জীবন বৃহৎ, অন্ধ ও বৃহৎ, তার বিশৃঙ্খলা সীমাহীন, তার অপূর্ণতা চিরন্তন— সেইজন্মেই জগৎ, জীবন ও ব্যক্তিত্বের দ্বন্দ্ব প্রবল হ'লে মূলস্ফূর্ত উৎপাটিত হয় :

১০ 'আদর্শ', 'স্বপ্নের জাগরণ' : বুদ্ধদেব বহু।

১১ স্তম্ভ

১২ 'মনাতন সংঘর্ষ', 'সে-অধার আলোর অধিক' : বুদ্ধদেব বহু।

১৩ 'বোধলোয়ার : তাঁর কবিতা' : বুদ্ধদেব বহু।

সোমেন বেছে নেয় বিষের গেলাশ, বীরেশ্বর গুপ্ত সবুজ পুকুর। সেই একা, নিঃসঙ্গ, সৃষ্টিশীল, সেই অপ্রয়োজনীয়, জাঙলা-পড়া, পুরোনো দেয়াল কেড়ে নিলে হৃদয়রক্তের মতো রোগা, ভীক, ‘মিরকুটে’ লোকও দা নিয়ে তেড়ে দাঁড়ায়। যার প্রতিরোধ ও আত্মরক্ষার উপায় দেয়ালটুকুই, তা হারিয়ে গেলে হৃদয়রক্তের মতো লোকের পক্ষেও তেড়ে না-গিয়ে উপায় থাকে না।

কিন্তু যতক্ষণ স্বাধীন উপায় থাকে, থাকে বেছে নেবার অধিকার, নির্বাচনের স্বাধীনতা, ততক্ষণ মৌলিনাথেরা তাদের গর্ভদৃষ্ট গিনার বেছে নেয়। কলাকৈবল্যবাদ? এক অর্থে তা-ই। শুদ্ধশিল্পের সন্ধানী? তা ছাড়া আর কী? সন্ধানীর মতোই সব তার মুক্ত, শিল্পের কাছে মুক্তিহীনরূপে সমর্পিত— কিন্তু আপোষ কোথাও নেই। না-পারলে ম’রে যাবে (সোমেন, বীরেশ্বর), কেড়ে নিলে তেড়ে উঠবে (হৃদয়রক্ত), আর নয়তো ছেড়ে চ’লে যাবে (মৌলিনাথ, অনিমেঘ, স্মিত)— কিন্তু আপোষ চলে না কিছুতেই। ‘কবির মধ্যে কান কথা বলে, মৃগ শোনে, বৃদ্ধি ও জাগরণ জন্ম দেয় স্বপ্নের, ঘুমে সব স্পষ্ট দেখা যায়, মূর্তি পায় ছায়া ও প্রতিবিম্ব, জন্ম দেয় অভাব ও শূন্যতা’— পোল ভালেরির এই কথাই সর্বস্ব। সব নিঃসরণ যেন দেহচ্যুত হয়, ‘রক্ত ফুল ঝংকার চন্দন’ সব যেন গুলোটপালোট ইন্দ্রিয়ের দ্বারে পৌছোয়— ইন্দ্রিয়ের সেই ‘সচেতন বিশৃঙ্খলায়’ তাহ’লেই তো সব জৈব নিয়ম অগ্রাহ্য ক’রে ‘বিলম্বমণ্ডলে’ ফুটে উঠবে ‘পদ্ম’।

প্রেম নয়, দেশ নয়, ধর্ম নয়— সব কিছু প্রত্যাখ্যান ক’রে তবেই স্টিফেন ডেডেলাস আত্মনিবেদন করেছিলো শিল্পের কাছে, স্থির করেছিলো শিল্পেই তার বৈকুণ্ঠ; জীবন থেকে দূরে স’রে এসে সেইজন্তেই সে বলতে পেরেছিলো : ‘জীবন, তোমাকে আমন্ত্রণ! নক্ষ, দশলক্ষ বারের বার অভিজ্ঞতার ঠিক মর্মমূলকে প্রত্যক্ষ করতে বাই আমি, আমারই আত্মার কামারশালায় দুমড়ে মুচড়ে নির্মাণ ক’রে দিতে চাই আমার জাতির অজ্ঞাত বিবেক। ...পিতা, অষ্টা, আদিপুরুষ! চালিত করো আমাকে, পাশে দাঁড়াও, এগন— চিরকাল!’^{৭৪} আর টোনিয়ো ক্রোগার জীবনের প্রতি অসীম মমতা সম্বোধন করেছিলো তার ভগ্নে হৃদয়, স্বাভাবিক, সাধারণ ও স্বচ্ছন্দ জীবনযাত্রা তোলা নেই, শিল্পীর সংশয়মলিন অবজ্ঞাত দূর জীবন থেকে সে কেবল দীর্ঘশ্বাস ফেলে বলতে পারে : ‘এখনও জন্মায় নি, এখনও অবয়বহীন, তাকিয়ে আছি এমনি- এক জগতের দিকে— আকার চায় এই জগৎ, চায় শৃঙ্খলা ও বিধান ও অবয়ব; ছায়ায় মতো ঘুরে যাচ্ছে নাহুষের মূর্তি, হাতছানি দিয়ে ডাকছে আমাকে, তাদের মূর্তির মূর্ত

৭৪ ‘শিল্পীপুঙ্খের প্রতিকৃতি’ : জেমস জন্স (অনুবাদ নিবন্ধকারের)

রচনা ক'রে দিতে হবে : ট্রাজিক আর হাসিখুশি এরা সবাই, কেউ-কেউ বা একই সঙ্গে দুইই—এদের প্রতিটো আমার আকর্ষণ। অথচ আমার গভীর গোপন ভালোবাসা র'য়ে গেলো সেই স্বর্ণকেশী নীলনয়নাদের জন্ত, যারা সুশ্রী ও স্পন্দমান, যারা সুখী, লাবণ্যময়, সাধারণ।^{১৭}

হয়তো এই নিয়মিতিই মোলিনাথের। মানবিক সম্পর্কের গ্রন্থিকাই তার ভয়, কারণ সম্পর্কবন্ধনের ক্ষমতা এত বিপুল যে-কোনো সময়ে নিবিষ্টতাকে উচ্ছেদ ক'রে দিতে পারে। ই.এম. ফরস্টার-এর দ্বিতীয় উপন্যাসটির প্রোচ্ছল নাটকীয়তা প্রসঙ্গত মনে পড়ে। 'দীর্ঘতম যাত্রা'র (১৯০৭) স্বচ্ছল, মেধাবী ও স্পর্শাতুর রিকি-র ধ্বংসের ইতিহাস যে-ভাবে বর্ণিত হয়েছে, তাকে এখানে লক্ষ করা যেতে পারে। সাহিত্যে অম্লরাগ ছিলো রিকি-র, সীমিত হ'লেও ছিলো প্রতিভা ও রুচি : কেমব্রিজ বিশ্ববিদ্যালয় থেকে বেকবার সময় তাঁর উচ্চাশা ছিলো কালে একজন লেখক হবে। কিন্তু তার রচনা সফল হ'লো না ; সুন্দরী কিন্তু অগভীর অ্যাগনেসকে বিয়ে করার জন্ত সে লেখা ছেড়ে দিলে, নিলে স্কুলমাস্টারি, যোগদান করলে একটি দ্বিতীয় শ্রেণীর পাবলিক-স্কুলে। নিজের কাছে যা ছিলো বাস্তব, সে থাকে মনে করতো সত্য ব'লে, সেই ব্যক্তিগত ও একান্ত জগৎ ছেড়ে দিয়ে প্রতিদিনকার জগৎকে গ্রহণ করলে ব'লে শেষ পর্যন্ত আত্মিক মিথ্যাচার ও জীবন্ত মরণকে বরণ ক'রে নেমা ছাড়া তার কোনো উপায় রইলো না।

সেই জন্মেই বুদ্ধদেব বহু বারে-বারে এই কথাটাই জপাতে চেয়েছেন 'শুধু তা-ই পবিত্র, যা ব্যক্তিগত', হয়তো সেইজন্মেই তাঁর শিল্পীরা আত্মকেন্দ্রিক, নিবিষ্ট, জীবন-থেকে-দূরে-স'রে-আসা ; সেই জন্মেই কেবল তাদের কাছে সত্য সেই 'মায়াবী টেবিল', যা আসলে 'দেবতায় বিধ্বস্ত নীলিমা'ই বুঝি-বা। এই ব্যক্তিগত সন্ধান মোহমান ও উন্মাদ ক'রে রেখেছে ব'লেই সোমেন কি বীরেশ্বরের উচ্ছল আত্মহতিকে আমরা অস্বীকার করতে পারি না। স্বাধীনতার সবচেয়ে বড়ো শাস্তি এটাই যে সে নিশ্চয়তাকে কেড়ে নেয়, সেই জন্মেই তাঁর স্বাধীনচেতার এ-রকমভাবে বিক্ষত ও রক্তাক্ত।

• এই বোধ দেয় ব'লেই 'অন্ত কোনখানে' ও— এক অর্থে 'মোলিনাথ'ও— বিলুপ্তস্মরোমান ব'লে গণ্য হ'য়ে ওঠে। তন্ময়ের কাছে কলকাতা শেষ পর্যন্ত প্রতীক হ'য়ে ওঠে, হ'য়ে ওঠে শিল্পীর আশ্রয়, শিল্পীর স্বর্গ, চকল জন্ম কোনো পাখনা ঘেন-বা। মোলিনাথ যে বই লিখবে ব'লে কলকাতা ছেড়ে চ'লে গেলো, তাও

১৭ 'টোনিজো ফোগার' : টোমাস হান।

এরই সমাপ্তির ঘটনা। বুদ্ধদেব বহু তাঁর উপন্যাসে ব্যক্তিকে মুক্তির কাছে সোপর্দ করেছেন, স্বাধীনতা দিয়ে বিপন্ন করেছেন, আর এই জগতেই তা জরুরি, গভীর ও জীবন্ত হ’য়ে ওঠে। সঙ্কানের এই-অবিরাম তাগিদেই জগতেই এইসব উপন্যাসে আবেগের প্রচণ্ডতা অসম্ভব করা যায়, সেই জগতেই হয়তো চরিত্রদের বিশ্ববীক্ষা অনেক সময় সংকীর্ণ কঠোর ও সরল হ’য়ে ওঠে, প্রায়ই আশঙ্কা হ’য়ে ওঠে সম্বর, ইঙ্গিত ক্ষুধার, এবং তার ফলে পোলশ যখন ফেটে যায় লুক্কায়িত অর্থ দীপ্যমান হ’য়ে ওঠে। আর সেই ভাষার মুহূর্তগুলোতে সেই জগতেই থাকে তীব্র উত্তেজনা—মনের, কল্পনার, নন্দনতন্ত্রের উত্তেজনা, আর আমরাও এই সব বার্থ ও সফল অভিযানে বেরিয়ে পড়ি, আমাদের অভিজ্ঞতাও গভীর বিক্ষারিত ও প্রচণ্ড হ’য়ে ওঠে।

‘নির্জন স্বাক্ষর’ ও ‘অন্ত কোনখানে’র অংশবিশেষ যে এক অর্থে চেতনা-প্রবাহমূলক উপন্যাস ব’লে গণ্য হ’তে পারে, তার কারণ বোধ হয় এটাই। ‘বাক, অর্থ ও সম্পর্কের হিংস্র দাবার অবসানে সেই জগতেই চেতনার দীপ্ত প্রচণ্ড ও অতিরিক্ত উৎসারণ ঘটে যায় : কোয়ারার মতো অনর্গল, সেই রকমই রহস্যময়, সেই রকমই শতোৎসারিত — এবং সেই রকমই পুনরাবৃত্ত।

‘ডক্টর ফাউস্টাস’ (১৯৪৭) উপন্যাসে আড্রিয়ান লেকেরহান-এর সর্বাঙ্গের মধ্যে টোমাস মান বিস্তৃত করেছিলেন জার্মানির নিয়তি, নীটশের ভাবন, স্বাগনারের উৎসারণ, ফাউস্টের পুরাণ ও নিজের অস্তিত্ব। ‘ডাক্তারের মৃত্যু’ (১৯৪৫) উপন্যাসে হেরমান ব্রোখ ডাক্তারের জীবনের শেষ আঠারে ঘটনার বিপুল স্বগতোক্তির মধ্যে পুরে দিয়েছিলেন ইয়োহানোপের ইতিহাস; দূর থেকে কাদের কথা ভেসে আসে, রাস্তায় হুলা করে যাতায়েরা, ডাক্তার সন্ধান করেন কোন অমৃত চেতনা— আর অভিজ্ঞতার বিভিন্ন স্তর স্পর্শ করে খ্রীষ্টপূর্ব যুগের সঙ্গে বিনিময় ঘটে ডাউনসংকুল একালের। অত্যন্ত সচেতন ও সুপরিকল্পিত ভাবে অতীত আর বর্তমানকে মিলিয়ে দিয়েছেন ব্রোখ, যুগ্ম ডাক্তারের বৃক্ক সঞ্চারিত করে দিয়েছেন শতাব্দীর বিবেক : টেনিড-এর পাণ্ডুলিপি ধ্বংস করে ফেলতে চান ডাক্তার, কেননা শিল্পই যথেষ্ট নয়, শিল্পই শেষ নয়— কতগুলো বার্থ ও অযোগ্য উদ্দেশ্যে চালিত হয়েছে তাঁর শিল্প, কিন্তু এখন মৃত্যুশয্যায় কোনো মোহ নেই আর, নিজের জীবন আর সমস্তা এক নূতন আলোয় উদ্ভাসিত হ’য়ে উঠেছে এখন। আর তারই মধ্যে সম্রাট অগাস্টাস-এর সঙ্গে তীব্র সংঘাতের মধ্যে সব মানবিক সমস্তা ক্রান্তির মুখোমুখি দাঁড়ায়। ট্রিফেন জেডেলাস বলেছিলো, ‘I will not serve’, কিন্তু ডাক্তার এখানে শেষ পর্যন্ত আত্মবিসর্জনের আগে অগাস্টাসের হাতে তাঁর টেনিডের পাণ্ডুলিপি তুলে দিয়ে গেলেন। সাতের-জুপেরির ‘মাহুঘের জগৎ’ (১৯৩৯) সৃষ্টির মধ্যে সন্ধান করে বেড়ায় জীবনের

১৪। বিমান ভেঙে পড়েছে এখানে, জগতের বাইরে কোনোখানে, যেখানে হাওয়া দালি আর তাঁরায়-তারায় উত্তর খুঁজে বেড়ান সাঁতেকজুপেরি। বিমান এখানে আণিকারের উপায়, সন্ধানের অনুসন্ধানের অন্বেষণের বাহন— পলায়নের উপায় নয়। তাঁর 'হাতের চুড়া' কি অন্য বইগুলোর মতো এখানেও বৈমানিকই সন্ধানী, কিন্তু রত্নরাজি এখন আকাশে লুকিয়ে নেই, যজ্ঞের ধনের মতো পৃথিবীই তাদের লুকিয়ে ও আগলে রেখেছে— দীর্ঘ এমন মৃত্যুকে যেনে নেয়ায় নেই, মৃত্যুর সঙ্গে লড়াই করায়। আবহাওয়া শক্ত ভিগ্নির নিচে, তবু একা শেষ চুড়া থেকে ধুঁকে-ধুঁকে নেমে আসে গীওম; বিমান ভেঙে পড়েছে শাহারায়, মক্কাভূমির মধ্যে, হাওয়া বালি আর তারার রাজ্যে, ১৫ সাঁতেকজুপেরি তবু হাল ছেড়ে দেন না।

শিল্পের দিকে তাকাবার এটাও একটা ভঙ্গি, তা যেমন অস্বীকার করার উপায় নেই, তেমনি এটাও অস্বীকার করতে পারি না, যখন আলবোর কামু তাঁর 'প্রগ' (১৯৪৮) উপন্যাসে আমাদের দেখান আজীবন প্রথম বাক্যেরই সংশোধনকারী শিল্পীকে, অপূর্ণতাই মানুষের নিয়তি ব'লে অবশেষে বাক্য নিজের জীবনে অবসান টেনে দিতে হ'লো।

এই পরম্পরবিরোধী দৃষ্টিকোণকে যেনে নেয়াই বোধ করি আমাদের— পাঠকদের পক্ষে— ভালো। বিভূতিভূষণ, মানিক বন্দ্যোপাধ্যায় কি বুদ্ধদেব বসু— বাংলা সাহিত্যের দিক থেকে তিনজনই সত্যি। আমরা তিনজনের কাছেই যাবো; কারণ শিল্প সম্বন্ধে মূল্যবান কথা শিল্পীরাই বলতে পারেন, কারণ শিল্প সম্বন্ধে তাঁদের অভিজ্ঞতা প্রত্যক্ষ অব্যবহিত ও নিবিড়; সমালোচক হয়তো তথ্য ও তর্ক উত্থাপিত করতে পারেন, কিন্তু প্রকৃত দীপ্তির জন্ম আগরা শিল্পীরই মুখাপেক্ষী— কেননা, হয়তো, শিল্পী যা বলবার অধিকারী, মহত্তম সমালোচকও তা নন। আর, তা ছাড়া, 'যে-কেউ অন্তত একটি উপন্যাস লিখতে পারে, সেটা নিজের জীবন নিয়ে,' বলেছিলেন ম্যাকসিম গর্কি; কথাটা স্বতঃসিদ্ধ ব'লেই বোধ হয় বুঝিয়ে বলার অপেক্ষা রাখে না।

COMPARATIVE LITERATURE IN ENGLAND

As an academic discipline Comparative Literature has established itself more readily in the United States and on the European continent than in England. This is not so much due to a parochial lack of interest in literatures other than English, as to a resistance to change in English institutions, and especially in the more ancient like Oxford and Cambridge. Dr. Tillyard has recounted the struggles to establish English as a faculty in the University of Cambridge, and in Oxford at least until very recently modern literature after 1900 was still excluded from the English Honours syllabus. Partly this may be explained by the strength and prestige of Classical Studies in the public school and university tradition of English education: Greek and Latin literature provided the best self-contained model for the promotion of humanist 'classical' virtues, as opposed to the dynamic relatively formless modern literatures still in process of growth. On the other hand, even as the awareness grew that modern literature is the most relevant to modern life, it brought with it the concomitant belief that since literature and life are so closely related, it is only the literature of one's own culture, in one's own language, to which one can properly respond, about which one can confidently express opinions. This conviction received the powerful support of Dr. Leavis, perhaps the most influential teacher of literature in England from the thirties to the fifties. Wider ranging literary studies were associated with dilettantism and a shallow aestheticism.

Nevertheless there was a long tradition, both within and outside the academic world, of interest in continental writers and critical study of their works. Modern poets whom Dr. Leavis himself championed such as Eliot or Pound, wrote on Dante, Baudelaire, Arnaut Daniel, etc. But from Dryden on Corneille, Carlyle on Goethe, to Joyce on Ibsen—none of this was comparative literature, and the academic writings were

mainly from within and not across the boundaries of the respective Modern Language faculties—although there was a respectable tradition of tracing influences, e.g. Boccaccio on Chaucer, or Homer on Keats. Even here however, excessive compartmentalization has led to an underestimation, for instance, of the German influence on Coleridge. Truly comparative studies, moving freely across national boundaries, have been largely left to amateur enthusiasts and outsiders, journalism and the B.B.C.—writers like Philip Toynbee and Rayner Heppenstall, Edwin Muir and Robert Graves, J. M. Cohen, J. B. Priestly, and Raymond Williams. The association of such writing with irresponsibility and lack of discipline may be seen in the attacks to which George Steiner was subjected in *The Listener* after his radio talks against literary studies on a national basis in October 1965, or D. J. Enright's condemnation of Harry Levin's *Refractions* in the *New York Review of Books*, September 8th 1966.

In spite of doubts and prejudices, however, a considerable body of academic work in Comparative Literature has arisen in England, crossing the strict limits of a variety of faculties. The classical scholars seem to have led the field, e.g. Gilbert Murray on 'Hamlet and Orestes' in *The Classical Tradition in Poetry*, H. V. Routh in *God, Man and Epic Poetry*, C. M. Bowra in *From Vergil to Milton*, or G. H. Highet in *Classical Tradition*. The Modern Language faculties also appreciated the international scope of literary development. *Goethe's Knowledge of French Literature* (Oxford, 1937) by Bertram Barnes, was originally undertaken as a dissertation for the degree of Bachelor of Letters at Oxford. Confining our examples to Goethe studies alone, we find in the same O.U.P. series *Goethe's Knowledge of English Literature* by James Boyd. Humphrey Trevelyan has made a similar study of *Goethe and the Greeks*, G. H. Needler of *Goethe and Scott*. Mediaeval studies were also of necessity comparative, as in the well-known writings of W. P. Ker (*Epic and Romance*) or C.S. Lewis (*The Allegory of Love*). Much of this work is of the type: comparative study of influences or tracing of themes, rather than aesthetic comparison, although so lively a book as E. M. Butler's *The Tyranny of Greece Over Germany* (Cambridge, 1935) is at the opposite remove from scientific pedantry. The faculties of English, to the best of my knowledge, have confined themselves entirely to the study of influences, the inevitable corollary to any work on writers such as Yeats, Joyce, Eliot, and so forth. It was left to a French scholar, Enid Starkie, to bring Eliot and the French Symbolists together in a general study: *From Gautier to Eliot: The influence of France on English Literature 1851-1939*,

published in 1960. But there are signs of a change: in 1963 Blackwell published *The Ulysses Theme* by W. B. Stanford, a survey from Homer to Joyce and Kazantzakis—the kind of book usually associated with American universities.

Of recent years, especially in the new universities, an increasing emphasis on comparative studies and inter-disciplinary courses is becoming evident. This was probably hastened by the end of Empire, and steady approach to the European Common Market. Comparative Literature, in one form or another, to a greater or lesser degree, has been established in at least three British universities. The University of Essex has a School of Comparative Studies, with Departments of Literature, Government, and Sociology, and a Language School. For the B.A. degree students have a common first year course based on selected themes in the literary, political and social life of the Age of Enlightenment and of the twentieth century, and the compulsory study of Russian, Spanish or Portuguese. The courses are designed to introduce students to the relationship between literature, politics and society, and to characteristic differences between the various societies analysed in the scheme. In the second year, those students who choose to specialize in literature will study for five examination papers: one in Comment and Appreciation, one on Shakespeare, two on English Literature of the 19th century, and a fifth paper on either North American Literature of the 19th century, or Russian Literature of the 19th century, or Latin American Literature. The emphasis on a sociological approach continues: the study of Shakespeare will include a consideration of the theatre in relation to the society and ideas of Shakespeare's times, and the development of Shakespeare criticism and scholarship in England to 1900. In the course on English Literature in the 19th century a particular study will be made of William Morris, and for both this and the fifth paper students are expected to study the social and political background through courses organized in conjunction with other Departments. In the third year, students of Literature receive instruction in the following fields for four examination papers: (1) English Literature and Society 1660-1815, or Literature of the Reformation and Counter-Reformation period; (2) 20th Century Poetry; (3) 20th Century prose and Drama; (4) Selected topics in comparative literature; (5) Option from or in conjunction with the Departments of Government or Sociology or the Language Centre. Study of 20th century poetry will begin by considering British and also French poetry from 1860 onwards. Though the poetry of the present century will thereafter be considered as

homogeneous and international, students will have every opportunity to concentrate on poems in the particular language which they favour. So too for prose and drama. For the M.A. degree two schemes in Literature are proposed: (1) the Sociology of Literature; (2) the Theory and Practice of Literature Translation. Courses for the first cover: Introduction to Literary and Sociological Analysis; History of Social Theories in Literature; Differentiation of Genres; and Role and Function of the Writer—each course to be followed by one 3-hour examination, plus a dissertation of not more than 25,000 words to be submitted before the end of the year. Apart from set courses the Department of Literature is, amongst other topics, carrying out research into metrical and syntactical innovations in American verse of the present century, into relations between topography and literature, into connections between Anglo-Irish speech habits and Anglo-Irish poetry, and in Latin-American literature.

At the University of Sussex in Brighton, there is a School of European Studies with a Department of Comparative Literature. Students are accepted for an M.A. or a research degree (M. Phil., D. Phil.) in Comparative Literature. The fundamental approach is through the concept of literary 'periods', although students are encouraged to discover in what way individual authors or even national literatures do not conform to the hypothetical character of the period. The M.A. programme may centre on any one of the following literary periods: Fourteenth Century; Renaissance; Baroque; Enlightenment; Romantic period; Age of Realism; Aestheticism in the Modern period; Existentialism in the Modern period; Experimental Fiction in the Modern period; Surrealism in the Modern period; Symbolism in the Modern period. As at Essex, reading through translation is minimized, and a candidate is required to show fluent reading knowledge of three European languages (i.e. two apart from English) before being admitted to the course. An M.A. student is required to take: (1) Comparable authors—a course in which a group of authors is examined, at least one from each national literature, in their general relation to the period; (2) a course in which a detailed study is made of one appropriate genre or theme in the same authors (e.g. sonnet, comedy, narrative technique, 'fate', realism); (3) a dissertation comparing relevant aspects of the work of two of the authors studied (from different national literatures). Students are encouraged to study their authors against the background of the History of Ideas, where there is inter-departmental overlapping of teaching. The degrees

of M. Phil. and D. Phil. are awarded on the basis of a dissertation of up to 40,000 words respectively.

There is also a Department of Comparative Literature in the University of Manchester, very small as yet, which has started with one course only: The Rise of the Romantic Movement in Europe, which is offered as an option to Final Honours students of English, French or German. The assistance of other departments is sought for the necessary background, as for instance in history. No full B.A. course is anticipated for the present, although it is hoped to offer a greater choice of comparative courses available to Final Honours students in English, French or German. Research students are also admitted for the M.A. degree. At other universities too Comparative Literature finds its way into the optional papers. At Oxford a student of English or French may take a paper in the Honours School on the influence of Italian Literature on English or French literature in the 16th century; for the Bachelor of Philosophy degree there is a Comparative Literature alternative in Group B of Modern English Studies. Other signs of an approach to the comparative outlook may be seen in the 'integrated courses' as for instance offered by Manchester (English and Italian), or London (French and German). The new University of Kent at Canterbury offers first-year courses on 'Realism', 'Romanticism', and 'Naturalism' to all Arts students. Keele may be expected to follow suit. All these courses, including the more ambitious schemes of Essex and Sussex, are still in the experimental, tentative stage, and may be subject to modification in practice.

—D. J. McCutcheon

JJCL NOTES

I

For no particular fault of ours, but for factors beyond our control, the publication of this number (Vol. 6) of the journal has been delayed. Volume 7 is in press and should be ready by the end of March 1968. This coming number will in general be devoted to Baudelaire whose death centenary falls in 1967. There will be articles on Baudelaire and his impact on modern Bengali poetry, modern German and English literatures, and on the history of the reception of this French Master in Bengal. A bibliography listing the translations from Baudelaire into Bengali would also be of some interest. Some of these articles were prepared for seminar talks in the Department of Comparative Literature, Jadavpur University.

II

As translation, that ever-valid and indispensable branch of literary activity, is growing faster than ever in popularity—even a cursory glance at an annual translation bibliography, the one in the *Yearbook of Comparative and General Literature* for instance, will tell us that criticism is probing deeper than ever into its mystery and mechanics. More and more seminars and symposia are held, more and more books and articles issued. Our readers may be reminded that in its still-young career JJCL has published several such articles. It is, then, with great interest that we are looking forward to the next FILLM (Federation Internationale des Langues et Littératures Modernes) congress, the theme for which has been chosen translation. This twelfth congress will be held in 1969 at Islamabad, the newly-built capital of Pakistan.

III

One of the many areas Comparative Literature studies is the relationship of the East and the West. No wonder, therefore, the Comparative Literature programme of Indiana University in the United States, a fine and fast-expanding programme, should not only host but sponsor quadrennial conferences on "Oriental-Western Literary and Cultural Relations." The fourth such conference was held in June, 1966. Quite a few Indian participants were present, including Amiya Dev of Jadavpur. For the proceedings, see the *Yearbook*, XV (1966), Supplement, 157-224.

IV

As announced, *Arcadia*, the first German journal of Comparative Literature after *Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte* about half a century ago, has begun

